د. عصـــام بهـــي

منشورات دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة - إ.ع.م - ٢٠٠٠م

مسـرح باكثير الاجتماعي

من الأدب الإسلامي

مسرح باكثير الاجتماعي

تأليف

د.عصام بهي

منشورات دائرة الثقافة والإعلام - حكومة الشارقة - إ.ع.م - ٢٠٠٠م

٩٩٦٢. . ر ٨١٢
ع ب م

عصام بهي
مسرح باكثير الاجتماعي / عصام بهي .ـ دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠٠٠
١٤٣ ص ، ٢٤ سم .ـ (من الادب الاسلامي)
١- المسرحيات العربية - مصر- تاريخ ونقد . ٢- المسرح - مصر - الجوانب الاجتماعية . ٣- علي أحمد باكثير (١٩١٠- ١٩٦٩ م) أ- العنوان . ب- السلسلة

الطبعة الأولى ١٤٢١هـ - ٢٠٠٠م
منشورات دائرة الثقافة والإعلام
ص.ب: ٥١١٩ الشارقة ، دولة الإمارات العربية المتحدة
هاتف: ٥٥٤١١١٦ - ٠٠٩٧١٦
فاكس: ٥٣٦٢١٢٦ - ٠٠٩٧١٦

تقديم

كان الشّاعر والكاتب - الرّوائيّ والمسرحيّ - العربيّ الكبير علي أحمد باكثير (١٩١٠؟ - ١٩٦٩)[١] كاتباً وشاعراً متعدّد المواهب. فقد بدأ حياته بكتابة الشّعر الغنائيّ ، ثمّ كتب المسرحيّة الشّعريّة، وترجم عن اللغة الإنجليزيّة لشكسبير، وكتب المسرحيّة النّثريّة ، وكتب الرّواية التّاريخيّة. وكان باكثير - في هذا كلّه - صاحب أسلوب أدبيّ مميَّز ، من جهة ، وصاحب رؤية فكريّة مميَّزة ، كذلك، من جهة أخرى.

وعلى الرّغم من أنّ إنتاجه المسرحيّ - الشّعريّ والنّثريّ ، الاجتماعيّ والتّاريخيّ - يكاد يشكّل العمود الفقريّ لإنتاجه الأدبيّ ، فإنّ الباحث في أدبنا المسرحيّ - وفي أدبنا العربيّ بعامة - يندهش لقلّة الدّراسات الّتي تعرّضت لهذا الأدب ، سواء المسرحيّ أم غيره، كما أشرت ، بل ندرتها !

ففي حدود ما أعلم ، لم يتعرّض لإنتاجه المسرحيّ بالدّرس - وبشكل جزئيّ - إلاّ الأستاذ الدكتور عزّ الدّين إسماعيل ، الذي كتب عن مسرحيّة باكثير «سرّ شهرزاد» في كتابه: «قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ المعاصر»[٢]، ثمّ قدّم لمسرحيّة باكثير

: «الدّودة والثّعبان» ، ثمّ نشر هذا التّقديم في كتابه: «روح العصر»[٣]. وأخيراً كتب مقالين عن «مسرح باكثير الشّعريّ»[٤].

كما كتب الأستاذ الدكتور أحمد السّعدني دراسة بعنوان «أدب باكثير المسرحيّ - المسرح السّياسيّ»[٥]، وأشار إلى أنّها الجزء الأوّل من دراسة لا أعلم أنّه أكملها. وقد تناول د. السّعدني عدداً من مسرحيّات باكثير الّتي تناولت قضايا سياسيّة كانت مطروحة على السّاحة السّياسيّة والثّقافيّة في مصر وقت كتابتها ، ومسرحيّتين من مسرحيّات باكثير الثّلاث الّتي تتناول القضيّة الفلسطينيّة.

وتناول الأستاذ الدكتور أحمد شمس الدّين الحجّاجي بعض مسرحيّات باكثير «الأسطوريّة» في دراسته الشّهيرة: «الأسطورة في المسرح العربيّ»[٦]، والّتي كانت، في الأصل، دراسته للدكتوراه؛ حيث درس كلاً من «الملك أوديبس» و«أوزيريس»، من مسرحيّات باكثير.

وكان لي تجربة مع مسرح باكثير وأنا أعدّ دراستي للدكتوراه عن «الشّخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ في مصر»[٧]؛ إذ تناولت فيها مسرحيّته الّتي لم تُنشر «فاوست الجديد» ، ومسرحيّة «هاروت وماروت» ، مع مسرحيّاته الثّلاث عن القضيّة الفلسطينيّة. وقد أشرتُ في خاتمة ذلك البحث إلى رغبتي في إكمال دراسة منفصلة عن مسرح باكثير. وقد وجدتُ من المناسب أن أبدأ هذه الدّراسة بدراسة هذا الجانب المهمّ من مسرحه ؛ أعني «المسرح الاجتماعيّ».

إنّ أوّل ما يلفت المطّلع على مسرح باكثير - قارئاً أو مشاهداً - هو التزامه الرّاسخ بعدد من الثّوابت الفكريّة الّتي ظلّ يدافع عنها ، ويصدر في أدبه منها ؛ أعني التزامه الإسلاميّ والعروبيّ في وقت واحد ، دون أن يجد في الجمع بينهما أيّ غضاضة ، كما يتصوّر البعض من دعاة الإسلاميّة أو العروبة حتّى الآن.

عن هذا الالتزام ، كما أشرتُ ، صَدَر باكثير في أعماله جميعاً؛ بداية من اختياره لموضوعات مسرحيّاته (والّتي تنوّعت ، ما بين استلهام موضوعات من

التّاريخ ، العربيّ والمصريّ القديم ، أو استلهام موضوعات من التّراث المسرحيّ الغربيّ ، اليونانيّ القديم بصورة خاصّة ، أو حتّى من المسرح الغربيّ الحديث ثمّ من الحياة الاجتماعيّة والسّياسيّة المعاصرة) ، وانتهاءً إلى المواقف الفكريّة الّتي عالج من خلالها هذه الموضوعات جميعاً.

لقد طرح باكثير ـ من خلال مجمل أعماله المسرحيّة ، على تنوّع مصادر موضوعاتها ـ قضايا فنّيّة وفكريّة شديدة الحيويّة ؛ من مثل قضايا : الالتزام ومسرح القضيّة ، ولغة المسرح ، واستلهام موضوعات المسرح الغربيّ ـ القديم منه والحديث ـ من منظور عربيّ إسلاميّ ، واستنبات موضوعات مسرحيّة جديدة من التّراث العربيّ ـ الإسلاميّ ، فضلاً عن طرح المشكلات الاجتماعيّة والسّياسيّة ، بل والإنسانيّة ، المعاصرة من هذا المنظور العربيّ ـ الإسلاميّ ذاته.

وقد يختلف المتلقي ـ قارئاً أو مشاهداً ـ مع هذه الرّؤية الّتي يطرحها باكثير ، إن جملة أو تفصيلاً ، لكنّه سيجد نفسه ، ضرورة ، أمام رجل صاحب فكر ناضج وقضيّة واضحة ، وأقلّ حقوقه علينا أن نناقشه ـ في موضوعيّة ، بقدر ما نستطيع! ـ في هذا الفكر وأن نزن هذه القضيّة ، خصوصاً وأن باكثير قد قضى عمره في الدّفاع عنها ، وكابد الكثير من الحرمان ، الماديّ والمعنويّ ، في سبيل الدّعوة إليها!

لهذا كلّه كانت هذه الوقفة ، الّتي أرجو ـ إن شاء الله ـ أن تتلوها وقفات، تكمل دراسة شاملة لمسرحه كلّه.

وقد التزمتُ ـ عبر هذه الدّراسة ـ بالوقوف عند النّصوص نفسها، الّتي تعالج موضوعات وقضايا اجتماعيّة، ؛ فدرستها نصّاً نصّاً ؛ لأقف ، في كلّ نصّ ، عند البناء الفنّيّ للمسرحيّة ، وما يطرحه باكثير فيها من قضايا اجتماعيّة أو إنسانيّة مع مناقشة هذا كلّه ، إن اتّفاقاً أو اختلافاً ، بطبيعة الحال.

وقد قدّمتُ لهذا كلّه بمدخل تناولتُ فيه بعض القضايا المتّصلة بأدب باكثير المسرحيّ، عامّة ، أو بهذا الجانب ، الاجتماعيّ ، منه خاصّة ؛ فتناولتُ ـ بسرعة ـ

علاقة الأدب عامّة ، والمسرح خاصّة ، بالقضايا الاجتماعيّة ، والمسرح العربيّ ومشكلاته ، ثمّ عقدتُ موازنة فنّيّة ـ سريعة كذلك ـ بين باكثير والحكيم ، بوصفهما فارسيّن من الفرسان البارزين في مشاركتهما في التّأسيس للمسرح العربيّ ، النّثريّ بصورة خاصّة ، وإن كان باكثير قد شارك في ترسيخ قواعد المسرح الشّعريّ العربيّ، بعد أن أسّس له شوقي؛ إذ أضاف باكثير للمسرح الشّعريّ العربيّ جديداً حين لجأ إلى الشّعر الحرّ أو التّفعيليّ في ترجمته لشكسبير، ثمّ في مسرحيّته «إخناتون ونفرتيتي»، كما سنرى.

وأخيراً ، فقد ختمتُ الدّراسة بخاتمة تُجمل أهمّ ما عالجته من قضايا ، وما توصّلت إليه من نتائج. وألحقتُ بها ثبتاً بالمصادر والمراجع الّتي اعتمدتُ عليها في إجرائها.

وقبل أن أختم كلمتي هذه أجد لزاماً عليّ أن أتقدّم بخالص شكري وتقديري إلى دائرة الثّقافة والإعلام بالشّارقة والقائمين عليها الّذين جعلوا من الشّارقة، بحقّ، مدينة ثقافيّة مميّزة، لا في الإمارات العربيّة وحدها، بل على مستوى الوطن العربيّ كلّه، على تفضّلهم بقبول نشر هذا الكتاب. كما أزجي الشّكر موصولاً إلى الأستاذين الكريمين: الدّكتور يوسف عيدابي والدّكتور حسن مدن، اللّذين تجشّما متاعب قراءة النّصّ؛ فأبديا ملاحظات مهمّة أغنته كثيراً بلا شكّ.

عصام بهيّ

مدخل

الأدب والحياة :

الأدب ـ في أبسط تعريفاته ـ صياغة فنّيّة، ممتعة وذات مغزى، لتجربة إنسانيّة. و«التّجربة الإنسانيّة» ليست أيّ شيء ـ في الحقيقة ـ إلاّ ذلك التّفاعل الحيّ لفرد أو لجماعة بشريّة مع الوسط أو المجال الطّبيعيّ والإنسانيّ الّذي يعيش ـ أو تعيش ـ فيه، والّذي تعارفنا على تسميته باسم «الحياة»؛ الحياة في مسيرتها الطّويلة والعميقة؛ من الماضي، إلى الحاضر، فالمستقبل، مع ما تنطوي عليه هذه المسيرة من النّجاح، أحياناً، والإحباط، في أحيان أخرى، من أمل وألم، من أحلام وصدمات، من حبٍّ وكراهية..إلى آخر هذه «التّجارب الإنسانيّة» الّتي تعرض للإنسان ـ فرداً وجماعة ـ أو يسعى هو إليها؛ فتؤثّر فيه ؛ تبنيه أو تهدمه؛ ترفعه أو تخفضه؛ بل تحييه أو تقتله!

وقد وجدت هذه «التّجارب» ـ على مدى التّاريخ الإنسانيّ ـ التّعبير الإنسانيّ عنها في الأشكال الفنّيّة والأدبيّة المعروفة، والّتي امتلكت كلّ أمّة منها ـ أصالة أو

تأثّراً بتجارب الآخرين ـ ما كان يكفيها للتّعبير عن نفسها وعن «تجاربها»، الفرديّة والجماعيّة، قبل أن تتسع عوامل التّداخل والتّأثير والتّأثّر بين الأمم واللّغات في العصر الحديث؛ لتصبح هذه التّجارب والأشكال الفنّيّة والأدبيّة المعبّرة عنها، أقرب إلى أن تكون تراثاً إنسانيّاً تستخدمه الشّعوب جميعاً في التّعبير عن تجربتها الإنسانيّة والحضاريّة الخاصّة بها.

ويعني هذا، فيما يعني، أنّ التّلازم كان دائماً بين التّجربة الإنسانيّة ـ أو الحياة ـ من جهة، والأدب والفنّ، من جهة أخرى، وأنّ ثمّة، ضرورةً، علاقة «تفاعل»، أو «أخذ وعطاء»، أو «جدل» ـ أيّاً كان التّعبير الّذي نرتضيه! ـ بينهما. فالحياة ـ بطبيعتها ـ غنيّة في مادتها؛ من الإنسان، داخله وخارجه، إلى الطّبيعة، إلى ما ينتج عن تفاعل أفراد كلّ عنصر من هذين العنصرين ـ الإنسان والطّبيعة ـ بعضهم مع بعض، أو تفاعلهما معاً، وفاقاً أو خصاماً، سلاماً أو حرباً!

وقد أنتجت هذه التّفاعلات ـ على المستويات كلّها ـ أشكالاً لا حصر لها من الأبنية الاجتماعيّة والاقتصاديّة والسّياسيّة، وأشكالاً لا حصر لها ـ كذلك ـ من العلاقات والأهداف، وأشكالاً لا حصر لها من المنتجات والمنجزات، الماديّة والمعنويّة.

هذه المادة الغنيّة والمتنوّعة، كانت، وما تزال، المادة الأساسيّة لكلٍّ من الأدب والفنّ، والّتي لا معدى لهما عن التّعامل معها و «توظيفها»، في أيّ شكل فنّيٍّ أو أدبيٍّ كان، وفي أيّ صورة كانت هي؛ فقد تكون في صورة الحياة الواقعيّة، أو في صورة تجربة مستمدّة من التّاريخ، أو من الأسطورة والتّراث الشّعبيّ، أو من تجربة الأديب وحياته الشّخصيّة[٨]..الخ.

غير أنّ هذه المادة ـ على غناها وتنوّعها ـ لا يمكنها أن تصنع ـ بذاتها أو لذاتها ـ أدباً أو فنّاً. لكنّها بحاجة دائماً إلى الفنّان ـ الأديب/الإنسان، الّذي يمتلك «ذاتاً» و«تجربة» و «موقفاً» من هذه الحياة، مع امتلاكه، بطبيعة الحال، للمجموعة، الّتي أشرنا إليها آنفاً، من الأشكال الأدبيّة والفنّيّة، الّتي أنجزها الإنسان على مدى

تاريخه، وتعارفت الجماعات البشريّة على أنّها وسائل للاتّصال الثّقافيّ ذات طبيعة خاصّة.

من ثمّ، فليس الأدب والفن - كما شاع لفترة - «مرآة» تعكس الحياة، ولا هما «ردّ فعل» سلبيّ، أو حتّى «صدى» لها. فالأدب والفنّ مادتهما الحياة حقّاً، لكنّ الأشكال والأدوات الفنّيّة والأدبيّة، وذات الأديب وتجربته وموقفه، تختلط جميعاً بهذه المادة فتضفي عليها النّظام بدلاً من الفوضى، وتمنحها المغزى والدّلالة بدلاً من العبثيّة والمصادفة.

فليس الأدب والفنّ بواقفَيْن عند الأخذ السّلبيّ من الحياة، بل هما يأخذان ليُعطيا، ويتأثّران ليُؤثّرا[٩]. و «الحياة»، في الأدب والفنّ، تخرج في ضوء جديد؛ ضوء ناتج عن «الرّؤية» أو «الموقف» الّذي يضيفه الأديب أو الفنّان إليها في عمله؛ فهو - عبر هذه الرّؤية أو الموقف - يصدر عن «وجهة نظر» في الحياة والأحياء؛ يقبل فيها مَن يقبل ويرفض فيها مَن يرفض، ويُدخل ما يراه جديراً بالدّخول، ويُخرِج ما يراه جديراً بالخروج - أو، بمعنى آخر، يختار من الحياة ما يشكّل «وجهة نظره» فيها و «رؤيته» لها. ومن هنا يأتي القول بأنّ الأدب والفنّ لا يمكنهما - ولو أرادا ذلك - أن يكونا سلبيّيْن إزاء الحياة والأحياء؛ لأنّ «الموقف»، الّذي يختاره الأديب أو الفنّان، ساكن فيهما، ولا ينفكّ عنهما، ظاهراً كان أو خفيّاً، مباشراً كان أو غير مباشر، معنا كان أو ضدّنا، نقبله - في النّهاية - أو نرفضه!

ولا يعني هذا - بطبيعة الحال - التّسوية بين الرّؤى والمواقف، أيّاً كانت، في الأعمال الأدبيّة والفنّيّة. لكنّنا أردنا أن نثبت لها الوجود، مجرّد الوجود - بشكل مباشر أو غير مباشر، صريح أو ملتو، كما أشرنا من قبل - في جميع الأعمال الأدبيّة والفنّيّة. أمّا تقويمها فأمر آخر. فالحكم على «الرّؤية» أو «الموقف» في عمل أدبيّ أو فنّيّ إنّما يقوم - أساساً - على دعامات ثلاث:

أمّا أوّلها فالحكم من الدّاخل؛ أعني من داخل العمل الأدبيّ أو الفنّيّ نفسه،

والّذي ينبغي أن يقوم على الاتّساق والتّناغم الكاملين بين عناصره البنائيّة، الفنّيّة والفكريّة، (وإن كانت ذات مصادر مختلفة، أو حتّى متباينة)؛ كونها موظّفة لخدمة منطق جماليّ قادر على استيعاب «الرّؤية»، وإبرازها بطرقه الخاصّة المؤثّرة.

وأمّا الدّعامة الثّانية فقائمة على صلة «الرّؤية» الفنّيّة أو الأدبيّة بالحياة المعاشة، ولو كانت صلة ـ في الظّاهر ـ غير مباشرة (كأن يقوم العمل على معالجة قضاياه من خلال الأساطير أو التّراث الشّعبيّ أو التّاريخ..الخ)، وموقفها من القضايا الأساسيّة الّتي تطرحها هذه الحياة، الفرديّة والجماعيّة، الدّاخليّة والخارجيّة، الماديّة والرّوحيّة.

وأمّا الدّعامة الثّالثة للحكم فهي ما للمتلقي من هذا كلّه؛ أعني ما يمنحه العمل للمتلقّي من المتعة، أوّلاً، ثمّ ما يضيفه إلى وعيه ـ أو حتّى يخلقه فيه ـ من «المعرفة» بالحياة ـ مادة وعقلاً وروحاً ـ وقضاياها الأساسيّة، وما يتركه هذا الوعي الجديد في نفسه من أثر، قد يدفعه إلى اكتشاف ما خفي عليه من أمور نفسه أو أمور الحياة من حوله؛ فيندفع بدوره إلى تشكيل موقفه الخاصّ، الّذي قد يتطابق مع موقف الأديب أو الفنّان، أو يقترب منه، أو حتّى يختلف عنه؛ فالمهمّ هو أن يتحوّل المتلقّي من «الجهل» إلى «المعرفة»، ومن «السّلبيّة» إلى «الإيجابيّة»؛ فيصبح عضواً فاعلاً في مجتمعه وفي المجتمع الإنسانيّ كلّه!

فإذا سلّمنا بهذا كلّه، فإنّنا يمكن أن نرصد ـ في الأعمال الأدبيّة والفنّيّة ـ مواقف كثيرة ومتعارضة من الحياة، ومن وعي المتلقّي، تعود إلى وعي الأديب أو الفنّان نفسه وموقفه من الحياة، الاجتماعيّة خاصّة والإنسانيّة عامّة، فضلاً عن وعيه بفنّه ونظرته إلى الدّور الّذي يمكن لهذا الفنّ أن يلعبه في حياة النّاس، وفي تشكيل وعيهم ووجدانهم. وهي مسائل تعتمد جميعاً على عوامل كثيرة في حياة الفنّان أو الأديب؛ من طبيعة شخصيّته، وثقافته، وتجربته في الحياة، وطبيعة العصر الّذي يكتب فيه وله، وتوجّهات هذا العصر..الخ. كما تعتمد، كذلك، على وعيه

بأدواته ووسائطه الفنّيّة أو الأدبيّة الّتي يستخدمها في بناء تجربته وموقفه، وما يمتلكه من هذه الأدوات والوسائط، ثمّ قدرته على استخدامها أفضل استخدام ممكن، لتحقيق ما يرمي إليه بأكبر قدر ممكن من الفاعليّة.

غير أنّ هذا كلّه (الحياة، والوعي الّذي يشكّل الرّؤية والموقف من هذه الحياة)، على أهميّته، لا يُقدّم لنا عملاً أدبيّاً أو فنّيّاً؛ فهو ما يزال في حاجة إلى «التّشكيل الفنّيّ»، الّذي يجد لهذا كلّه «الوحدة» الّتي تضمّ أشتاته، وتجمع أجزاءه، وتعبّر ـ من خلاله ـ عن «معنى» أو «دلالة» ما كان يمكن أن يوجدا لولاه! وهذا «التّشكيل الفنّيّ» نعرفه، بطبيعة الحال، في الأشكال الفنّيّة والأدبيّة المعروفة، القديمة والحديثة، بل وغير المعروفة، الّتي قد تكتشفها عبقريّة أدبيّة أو فنّيّة في مكان مّا وفي زمان مّا!

المسرح والحياة الاجتماعيّة:

المسرحيّة واحدة من الفنون الأدبيّة، إن امتازت بشكلها الفنّيّ الخاصّ (من حيث تقوم، كما هو معروف، على الحوار وحده، شعراً كان هذا الحوار أو نثراً، وسواء كان أداؤه إلقاءً أو غناءً أو مزيجاً منهما)، فهي تتصل ـ في الوقت نفسه ـ بالفنون «الأدبيّة» كلّها، من حيث هي جميعاً إبداع إنسانيّ خاصّ، تحكمه قوانين عامّة في النّشأة والتّطوّر والازدهار أو الرّكود، وفي صلته بالحياة، على ما وصفنا، أخذاً وعطاء.

غير أنّ المسرحيّة، وبحكم اتّصالها المباشر بـ «العقل الجمعيّ»؛ أي بالنّاس/الجمهور، من خلال ارتباطها، في الغالب[١٠]، بـ «العرض العامّ» أمام مجموعات من النّاس مختلفة المشارب والمستويات، والّتي تمثّل الجماعة البشريّة في ظرف اجتماعيّ-ثقافيّ خاصّ، كانت، طوال تاريخها تقريباً، مرتبطة بالحياة الاجتماعيّة ارتباطاً يوشك أن يكون مباشراً.

فالمسرحيّة اليونانيّة القديمة، على سبيل المثال، والّتي ترتبط في أذهان كثير من النّاس بتناولها للأساطير في أغلب أعمالها، لم تكن كذلك على الدّوام، بل شكّلت «الملهاة» أحد جناحيها اللذيْن طارت بهما عبر التّاريخ لتصل إلينا. و«الملهاة» عمل يقوم ـ كما هو معروف ـ على النّقد الاجتماعيّ والإنسانيّ، من خلال رسم النّماذج الإنسانيّة الحيّة الّتي تمثّل «الرّذائل» الاجتماعيّة والخُلُقيّة؛ ومن ثمّ كانت، على الدّوام، نتاجاً اجتماعيّاً خالصاً. وإذا كانت هذه مسلّمة في تاريخ المسرح اليونانيّ القديم، فإنّ هذا لا يعني أنّ «المأساة» ـ الّتي تقوم أساساً على معالجة الموضوعات الجادّة، أو، بالأحرى، المأسويّة، وارتبطت، في الغالب، بالأسطورة ـ كانت غائبة عن الحياة الاجتماعيّة، وإن بشكل غير مباشر. فاليونانيّون القدماء أنفسهم لاحظوا أنّ كتّابهم الكبار عالجوا الأساطير من خلال «رؤى» لها و«مواقف» منها، بل من الحياة كلّها، مختلفة. وإذا كان «إسخيلوس» ـ على سبيل المثال ـ موضع إعجاب في مسرحيّة «الضّفادع» لأرسطوفانيس؛ لأنّه داعية الفضائل الدّينيّة والتّقليديّة في مسرحيّاته، فالمسرحيّة تهاجم «يوريبيدس» لأنّه هدم مبادئ الدّين والأخلاق التّقليديّة بثقافته السّفسطائيّة[11].

والأمر نفسه يمكن أن يُقال عن «المسرحيّة الكلاسيّة»، بجناحيْها، كذلك، من «المأساة» و«الملهاة». فإذا كانت الملهاة، وكما هو متوقّع منها، قد قامت بدورها الاجتماعيّ المباشر عن طريق رسم النّماذج السّلوكيّة المعيبة والتّركيز عليها، من منطلق هجائيّ ساخر، بطبيعة الحال، كما نجد في أعمال موليير، على سبيل المثال ـ فإنّ المأساة لم تكن بعيدة عمّا يدور في المجتمع وهي تعبّر عن القيم الثّابتة المستقرّة في المجتمع الملكيّ ـ الإقطاعيّ في فرنسا في القرن السّابع عشر، بتمسّكها الّذي لا يقبل الجدل بما تصوّروا أنّه مبادئ أرسطو في بناء المسرحيّة، وهو ما أسموْه بالوحدات الثّلاث: وحدة الزّمان، ووحدة المكان، ووحدة الموضوع أو الحدث، وما أسموْه بمبدأ «فصل الأنواع»[12]، مع التّمسّك بالعودة الدّائمة إلى التّراث

الماضي ـ اليونانيّ والرُّومانيّ ـ مُضحِّين، في سبيل ذلك، بالواقع الّذي يعيشون فيه. وإذا كان «أبطال» الملهاة، دائماً، من عامّة الشّعب، فإنّ أبطال المأساة كانوا، دائماً كذلك، من الملوك والنُّبلاء؛ ليُضفوا من «جلالهم» و«سموّهم» على المأساة جلالاً وسموّا.

والحقيقة أنّ الفنّ المسرحيّ لم يكتفِ ـ في مراحل تالية ـ بأن يساير الحياة الاجتماعيّة بمجرّد التّعبير عنها، أو عن التّيّار السّائد والغلاّب فيها، إن بشكل مباشر أو غير مباشر، بل طمع إلى أن يُشارك في صنعها، وقيادتها، بالتّعبير عن التّيّارات التّحتيّة الصّاعدة فيها.

ففي القرن الثّامن عشر آذنت «المأساة الكلاسيّة» بالزّوال؛ فشاركت الملهاة مشاركة قويّة ـ مع الفكر الفلسفيّ التّنويريّ، والفكر الاجتماعيّ (١٣) في التّمهيد للثّورة الفرنسيّة الكبرى (١٧٨٩)، على نحو ما نجد في أعمال بومارشيه الثّلاثة الكبرى: «حلاّق أشبيليّة» و«زواج فيجارو» و«الأمّ الآثمة»، الّتي كان بطلها ـ فيجارو ـ رجلاً من عامة الشّعب، يتحدّى وقاحة النُّبلاء، ويسخر منهم، و«يخلط مرحه الظّاهر بصيحات غضب مشبوب، في ثورة على سيّده، وسخرية من النُّظم العتيقة، السّياسيّة والاجتماعيّة»(١٤).

وفي القرنين التّاسع عشر والعشرين ازدهر الأدب عامة، والفنّ المسرحيّ خاصة، وتنوّعت مناهج الإبداع الأدبيّ والفنّيّ، على ضوء الرّؤى ووجهات النّظر ـ الفلسفيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة ـ المختلفة والمتنوّعة، في النّظر إلى الحياة والإنسان. فنشأت ـ خلال هذين القرنين ـ أشكال مسرحيّة عدّة، أنتجت مئات، إن لم يكن آلاف، الأعمال المسرحيّة، الّتي احتفظت جميعاً بالإصرار على التّعبير عن الحياة الإنسانيّة الحديثة والمعاصرة، الفرديّة والجماعيّة، سواء في وجهها السّلبيّ، بل والمأسويّ، وما تتعرّض له من المخاطر على يد أبنائها، أم ما تسببه هي لأبنائها ـ أم ما يسبّبه الأبناء لأنفسهم، ولبعضهم بعضاً! ـ من الإحباطات والآلام، أو في وجهها الإيجابيّ

المشـرق، والمتفـائل بتقـدُّم الإنسـان وتحـرّره من وطأة الظّلم والقهـر ـ الاجتمـاعيّ والاقتصاديّ والسّياسيّ. وقد عبّر المسرح عن هذا كلّه بأساليب مباشرة وغير مباشرة، مُستغلاً جماليّات الفنّ المسرحيّ الموروثة ـ أحياناً ـ وجماليّات جديدة خلقها بنفسه لنفسه، في أغلب الأحيان.

المسرح العربيّ ومشكلاته:

توزّع المسرحَ العربيَّ منذ نشاته ـ حوالي منتصف القرن التّاسع عشر ـ إلى اليوم هدفان:

أوّلهما كان محاولة البحث عن «شكل فنّيّ» يرتاح إليه كلٌّ من المبدع والمشاهِد، بخلفيّاتهما الثّقافيّة ـ الحضاريّة الخاصّة، ذات المشكلات المتميّزة، والّتي تختلف فيما تقبله ـ أو ترفضه ـ عن الخلفيّات الثّقافيّة ـ الحضاريّة الّتي خلقت الإطار المسرحيّ أصلاً في الحضارة الغربيّة، والّتي كانت استفادتنا منها مباشرة في هذا المجال. ولسنا في حاجة ـ هنا ـ إلى تأكيد ذلك الارتباط العضويّ بين الأُطُر الحضاريّة ـ الثّقافيّة و «الأشكال الفنّيّة» الّتي تخلقها ـ من جهة ـ وبين هذه الأشكال الفنّيّة والمشكلات الّتي تعالجها (وهي مشكلات نابعة ـ بالضّرورة ـ من هذه الأُطُر الحضاريّة نفسها)، من جهة أخرى.

امّا ثانيهما، وهو مرتبط ارتباطاً عضويّاً بالهدف الأوّل، فهو محاولة استيعاب مشكلات الإطار الحضاريّ المحلّيّ في هذه الأشكال الوافدة ـ الغربيّة، والغريبة، كذلك، مع محاولة حلّ ما يرتبط بهذه المحاولة ـ أو المحاولات، في الحقيقة ـ الدّائبة من مشكلات فنّيّة وفكريّة مختلفة[١٥].

في هذا الإطار يمكن فهم محاولات كثيرة جرت على ساحة المسرح العربيّ، كتابةً وعرضاً، وتفسيرا. فعلى مستوى الأشكال الفنّيّة، سنجد أنّ المسرح العربيّ قد بدأ بالملهاة المصحوبة بالغناء (وهو الأغلب)، قبل أن تأتي الملهاة خالصةً. ولم يُكتب

النّجاح كثيراً لمحاولات إدخال الشّكل المأساويّ - بشروطه الغربيّة - في جسد المسرح العربيّ عند بدايات القرن العشرين؛ لأنّ المناخ الثّقافيّ، عامة،لم يكن مناسباً، حينئذ، لذلك. لكنّ السّاحة تقبّلت «الميلودراما» (١٦)، حين أدخلها يوسف وهبي في العقد الثّاني من القرن العشرين. ولم يبدأ دخول المسرحيّة الجادّة إلى المسرح العربيّ إلاّ بعد أن بدأ يكتبها أدباء كبار (شوقي شعريّاً، والحكيم نثريّاً) منذ أواخر العشرينيّات وبداية الثّلاثينيّات من القرن العشرين.

وفي هذا الإطار أيضاً يمكن فهم العودة الدّائبة والمستمرّة إلى التّراث في المسرح العربيّ، سواءً كان تراثاً شعبيّاً (من مارون النّقّاش وأحمد أبي خليل القبّاني، إلى أكبر كتّاب المسرح العربيّ المعاصرين)، أم كان تراثاً تاريخيّاً (في شتّى المراحل الّتي مرّ بها تاريخنا العربيّ والإسلاميّ)، أم حتّى استلهام التّراث المسرحيّ الغربيّ وإعادة تفسيره من وجهة نظر عربيّة إسلاميّة(١٧)، إلى محاولات خلق أشكال مسرحيّة جديدة نابعة من تراثنا المحلّيّ، كمسرح «السّامر»(١٨)، ومسرح «المقهى»..وغير ذلك من المحاولات الّتي تتصل جميعاً - بشكل مباشر أو غير مباشر - بهذين الهدفين اللذين أشرنا إليهما.

ولاشكّ في أنّ هذه المحاولات، وما خلقته - وما تزال تخلقه - من مشكلات فنّيّة وفكريّة، وما اقتُرِح لها - وما يزال يُقترح - من حلول، هو جزء من منظومة أوسع وأعمق خلقتها مشكلة مواجهتنا للمعضلة الحضاريّة الّتي وجدنا أنفسنا فيها مع هبوب رياح «التّحديث» منذ العقود الأولى للقرن التّاسع عشر، وإلى الآن! - والّتي زلزلت الكثير من المسلّمات الّتي كنّا نعيش عليها (على مستوى الإبداع والحياة معاً)، وجعلتنا في مواجهة مع كلٍّ من «الأنا» و«الآخر»، في وقت واحد، ممزّقين بين التّمسُّك بهويّتنا الحضاريّة المميَّزة، والتّواصل مع الإنجازات الإنسانيّة المعاصرة في كلّ المجالات، من السّياسة، إلى الاقتصاد، إلى العلم والأدب..الخ، الّتي أنجزتها مجتمعات سبقت في مجال «التّحديث» و«التّقدُّم»، مع ما يحمله هذا من مخاطر

الذّوبان في منظومة القيم الّتي يفرضها - أو نحن الّذين نتصوّر أنّ «التّحديث» و«التّقدّم» يفرضانها.

ولأنّ المسرح كان - حتّى في المرحلة الأولى من نشأته، بشكل أو آخر - جزءاً من حركة الحياة، ومن البنية الثّقافيّة للمجتمع، فقد واجه المعضلة نفسها، وكما أشرنا سابقاً، بحلول مختلفة، حاولت جميعاً استيعاب هذا الفنّ الوافد، من ملء هذا الشّكل بموضوعات من التّراث الشّعبيّ والتّاريخيّ - إلى عمليّات «التّمصير» أو «التّعريب»، إلى محاولات خلق الموضوع المحلّي - الاجتماعيّ (في أعمال كلٍّ من إبراهيم رمزي ومحمّد تيمور، مثلاً)، مع عدم إهمال التّرجمة، الّتي أصبحت أمينة إلى حدٍّ كبير، هذه المرّة، مع ترجمات الشّاعر الكبير خليل مطران لشكسبير.

وعلى الرّغم من أنّ محاولات جرت لكتابة النّصّ المسرحيّ «الأدبيّ» منذ أواخر القرن التّاسع عشر (على يد كلٍّ من الشّعراء : أحمد شوقي، في محاولته الأولى، وخليل اليازجي، ومحمّد عبد المطّلب، وبعض الكتّاب، كإبراهيم رمزي نفسه، وبعض الأعمال «التّعليميّة»..الخ)- فإنّ المحاولات لم تستقرّ وتخلق تيّاراً أدبيّاً حقيقيّاً إلاّ مع تدفّق إنتاج شوقي المسرحيّ، الشّعريّ - بعد حفل تتويجه أميراً للشّعراء العرب في سنة ١٩٢٧، وإلى وفاته في سنة ١٩٣٢. ثمّ مع إنتاج توفيق الحكيم النثريّ - من سنة ١٩٣٣، حين نشر مسرحيّته الأولى الرّائدة «أهل الكهف».

في هذه «اللحظة» الأدبيّة - الفنّيّة، الفارقة في تاريخ المسرح العربيّ، بل في تاريخ الأدب العربيّ كلّه، نزل باكثير إلى مصر(١٩٣٤)، والمسرح يتوزّعه اتّجاهان:

الاتّجاه الأوّل كان يتمثّل فيما يُعرض على خشبة المسرح من أعمال، كان بعضها مؤلّفاً، وبعضها الآخر مقتبساً أو مترجماً ترجمة تناسب «السّوق»! وكان أغلب المعروض مكتوباً بالعاميّة، ويغلب عليه الاتّجاه إلى «الملهاة»، أو المسرحيّة الغنائيّة، أو

«الميلودراما». وطبيعيّ أن نتوقّع أن يغلّب هذا الاتّجاه متطلبات «العرض المسرحيّ» و«ما يطلبه الجمهور»، على «القيمة الأدبيّة» أو «الفكريّة» للعمل المسرحيّ.

أمّا الاتّجاه الآخر فتمثّل في «التّيّار الأدبيّ»، الّذي وضع أسسه، كما أشرنا، كلٌّ من شوقي شعريّاً، والحكيم نثريّاً، في المسرح العربيّ. ومن الطّبيعيّ أن نتوقّع أن يغلّب هذا التّيّار «القيمة الأدبيّة والفكريّة» ـ في هذه المرحلة الأولى، على الأقلّ ـ على ضرورات «العرض المسرحيّ»؛ لأنّه كان يستهدف، في المقام الأوّل، أن يُدخِل إلى الأدب العربيّ جنساً أدبيّاً جديداً، لم يكن موجوداً فيه من قبل، هو الأدب المسرحيّ. لكنّ هذا التّيّار لن يلبث، مع استمرار التّجربة، وتجذّر أصوله في البيئة الثّقافيّة، أن يبدأ في خلق التّوازن المطلوب بين ضرورات «العرض المسرحيّ» و«القيمة الأدبيّة والفكريّة».

تجربة باكثير الأدبيّة والمسرحيّة

يحكي لنا باكثير، في محاضراته الّتي ألقاها في معهد الدّراسات العربيّة بالقاهرة، والّتي نُشرت تحت عنوان «المسرحيّة من خلال تجاربي الذّاتيّة»، عن المراحل الأولى من تجربته الأدبيّة؛ فيقول:

«كانت نشأتي الأولى في حضرموت، حيث بدأتُ أنظم الشّعر منذ بلغتُ الثّالثة عشرة من عمري. وكان جلّ اهتمامي بالشّعر، ومبلغ اهتمامي بالتّبريز فيه(٢٤)؛ فلم أترك ديواناً لشاعر من الأقدمين أو المحدثين وقع في يدي إلاّ قرأتُه التهاما. وكان مثلي الأعلى في الأقدمين أبو الطّيّب المتنبي، وفي المحدثين أحمد شوقي. غير أنّي لم يُتحْ لي الاطّلاع على شيء من مسرحيّاته (يعني من مسرحيّات شوقي) إلاّ بعد ما رحلتُ عن حضرموت فأقمتُ برهة في الحجاز؛ فكانت مسرحيّات شوقي هي أوّل ما عرفتُ من هذا الفنّ المسرحيّ»[١٩].

فباكثير ـ إذن ـ بدأ مسيرته الأدبيّة شاعراً، ولم يخطر له المسرح على بال؛ لأنّه

لم يعرف المسرح - أو، بالأحرى الأدب المسرحيّ؛ لأنّه لن يرى المسرح ممثّلاً إلاّ في مصر - إلاّ بعد رحيله إلى الحجاز، من خلال مسرحيّات شوقي (الّتي لم يقل لنا إن كان قد قرأها كلّها أو لم يقرأ، حينئذ، إلاّ بعضها فقط)، والّتي كتب على أثر قراءته لها، في الطّائف، مسرحيّته الأولى «همام، أو في بلاد الأحقاف»، قبل أن يتوجّه - في العام نفسه،١٩٣٤ - إلى مصر ليتّخذها وطنا إلى نهاية حياته.

في مصر وجد باكثير نفسه في عالم جديد بالنّسبة إليه، مختلف عن عالم حضرموت الّتي جاء منها، وحتّى عن عالم الحجاز الّذي جاء عبره. كانت الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة في مصر، في الثّلاثينيّات، أكثر تعقيداً وغنى، بعد أن قضت مصر نحو قرن من الزّمان مع التّعليم الحديث، والاحتكاك بالغرب وحضارته، سواء بمَن سافر من المصريّين إلى الغرب نفسه، أو بمَن جاء من الغربيّين إلى مصر، وما تُرجم فيها من آداب الغرب وما نُقل من فنونه إليها..الخ - وما ترك هذا كلّه من أثر عميق في كلّ من الحياة الاجتماعيّة والثّقافيّة في مصر[٢٠]. وهو ما كان باكثير يطلبه- أو كان يحلم، في الحقيقة، بحدوثه - في حضرموت!

ما إن نزل باكثير إلى القاهرة، حتّى انخرط في الحياة الثّقافيّة في مصر،والّتي كانت تمثّل ساحة للإبداع العربيّ؛ يلتقي فيها كلّ المبدعين العرب، من المشرق والمغرب، بل حتّى أولئك الأدباء العرب الّذين اختاروا الغرب - أمريكا الشّماليّة أو الجنوبيّة (أدباء المهجر) - مكاناً للإقامة؛ فكانت فرصة نادرة، بالنّسبة إليه، أن يرى ما يدور في العالم العربيّ الثّقافيّ كلّه في مصر، من خلال الكتاب والصّحيفة والمجلّة - الأسبوعيّة أو الشّهريّة.

كما كان لانخراط باكثير في الدّراسة المنهجيّة للأدب الإنجليزيّ - كليّة الآداب بجامعة القاهرة (فؤاد الأوّل، آنئذٍ) - أكبر الأثر في نفسه؛ إذ زلزلت الكثير من المفاهيم، الّتي كانت مسلّمات عنده، في مجال الأدب عامّة، والشّعر والمسرح خاصّة[٢١].

لهذا كلّه كان من الطّبيعيّ أن يرفع باكثير يده، ولو مؤقّتاً، عن الكتابة للمسرح الاجتماعيّ الّذي بدأ، كما رأينا، الكتابة له من الحجاز، وأن ينخرط في كتابة ألوان أخرى من الكتابة المسرحيّة، كانت أقرب إلى المغامرات الفنّيّة آنئذ، وإن لم تكن غريبة على السّاحة الأدبيّة في مصر وقتها. فقد بدأ ـ كما سنرى حالاً ـ بالتّرجمة عن الإنجليزيّة، لكنّه لم يلبث أن تخلّى عنها إلى موضوعات من التّاريخ (بدأ بالتّاريخ المصريّ القديم)؛ فكتب عن «إخناتون»، الملك المصريّ الّذي كان واحداً من أكبر دعاة التّوحيد في مصر، في أوّل مسرحيّة ألّفها في مصر: «إخناتون ونفرتيتي». ثمّ اتّجه، بعدها، إلى الحياة السّياسيّة المعاصرة؛ فكتب مسرحيّتين عن القضيّة الفلسطينيّة (١٩٤٤) و(١٩٤٦)، ومن ثمّ إلى التّراث الشّعبيّ..الخ، قبل أن يعود إلى المسرحيّة الاجتماعيّة، مرّة أخرى، مع أواخر الأربعينيات، كما أشرنا من قبل.

غير أنّ باكثير ـ في الحقيقة ـ لم يتوقّف، طوال حياته، عند مجال مسرحيّ واحد بعينه؛ فالمسرحيّة الاجتماعيّة لم تقطعه عن المسرحيّة السّياسيّة، أو عن العودة إلى التّاريخ، أو الأسطورة، أو التّراث الشّعبيّ، بل ظلّت هذه الموضوعات جميعاً تتعاوره، متداخلةً، حتّى آخر حياته.

مسرح باكثير الشّعريّ

بين الشّعر التّقليديّ والشّعر المرسل

وقد بدأ باكثير الكتابة للمسرح ـ كما أشار هو ـ متأثّراً بشوقي ومسرحه؛ فبدأ الكتابة شعراً؛ فجاءت مسرحيّته الأولى ـ كما سنرى ـ في شعر عربيّ تقليديّ، بكلّ ما لهذا الشّعر من تقاليد، في الموسيقى، واللغة، والخيال..الخ، وبكلّ ما عليه من تحفّظات ـ من إثقاله لـ «الحركة» لمسرحيّة، وطول فقراته على ألسنة الشّخصيّات..الخ ـ كذلك. ثمّ كرّر التّجربة ـ جزئيّاً ـ بعد وصوله إلى مصر؛ إذ حاول أن يترجم مسرحيّة «الليلة الثّانية عشرة» لشكسبير في النّمط الشّعريّ نفسه، ونشر

أجزاء من هذه التّرجمة تباعاً في مجلّة «الرّسالة» سنة ١٩٣٦، لكنّها لم تكتمل فيما أعلم[٢٢].

وقد أدّت حادثة طريفة داخل فصل من فصول الدّراسة في قسم اللغة الإنجليزيّة بكلّيّة الآداب بجامعة القاهرة (جامعة فؤاد الأوّل حينئذ) إلى أن يكون باكثير رائداً من روّاد «شعر التّفعيلة» في الشّعر العربيّ الحديث ، وقبل أن يظهر ما عُرف بـ «حركة الشّعر الحرّ» بما يزيد على عشر سنوات[٢٤]. فقد كان أحد الأساتذة الإنجليز يدرّس لهم نصّاً للشّاعر الإنجليزيّ الكبير وليم شكسبير -William Shakespeare (1564-1616)، وقال لطلاّبه العرب: إنّ هذا النّمط من الشّعر الّذي كتب به شكسبير مسرحيّاته ـ نمط الشّعر المُرسَل، أو ما يُعرف في الإنجليزيّة بـ «blank verse» ليس موجوداً في العربيّة، بل لا يمكن كتابته فيها؛ الأمر الّذي استفزّ باكثير، وأثار فيه «نخوة» العروبة والإسلام؛ فتحدّى هذا الأستاذ[٢٥]، وترجم مسرحيّة «روميو وجولييت» لشكسبير نفسه إلى العربيّة (١٩٣٦) في شعر مُرسَل، لا يعتمد الشّعر فيه على البحور التّقليديّة المكتملة للشّعر العربيّ، بل يعتمد على تفعيلاتها؛ فتصبح التّفعيلة ـ وليس البحر ـ الوحدة الموسيقيّة الأساسيّة، ثمّ يعتمد عدد مرّات تكرار التّفعيلة في «البيت أو السّطر الشّعريّ على امتداد نَفَس الشّاعر والمعنى أو الإحساس الّذي يريد التّعبير. ولم يكتفِ باكثير بهذه التّرجمة لمسرحيّة شكسبير، بل أتبعها بمسرحيّته الأولى المؤلّفة في مصر ـ كما أشرنا آنفا ـ «إخناتون ونفرتيتي» (١٩٣٨) في النّمط الشّعريّ نفسه.

وقد وصف باكثير تجربته هذه بأنّها «مزيج من النّظم المُرسَل المنطلق، والنّظم الحرّ؛ فهو مرسل من القافية وهو منطلق لانسيابه بين السّطور»[٢٦]. يعني أنّه متحرّر من قيود القافية ـ الّتي ظلّت، طوال تاريخ الشّعر العربيّ تقريباً، إذا استثنينا الموشّحات الأندلسيّة، ثمّ محاولات الوجدانيّين العرب منذ بداية القرن العشرين للخروج على نظامها ـ موحّدة، ثمّ «الانسياب بين السّطور» من غير التزام بعدد

محدَّد من التّفعيلات في كلّ «سطر» شعريّ. ولنلاحظ أنّه لم يستخدم مصطلح «بيت» الشّائع في وصف وحدات القصيدة العربيّة من أقدم عصور تاريخها؛ لأنّ الوحدة عنده أصبحت «الجملة التّامّة المعنى، الّتي تستغرق بيتين أو ثلاثة أو أكثر، دون أن يقف القارئ إلاّ عند نهايتها»[٢٧].

غير أنّ باكثير لم يعُد، بعد مسرحيّة «إخناتون ونفرتيتي»، إلى كتابة هذا النّمط الشّعريّ مرّة أخرى، دون أن يبيّن لنا السّبب. ولعلّ هذا السّبب أن يكون في اتّهام كثير من نقاده لأسلوبه في هذه المسرحيّة الأخيرة - «إخناتون ونفرتيتي» - بـ «النّثريّة»؛ لأنّهم «قرأوا» المسرحيّة ولم يشاهدوها فيستمعوا إلى الإيقاع الموسيقيّ الشّعريّ الجديد، ثمّ لأنّه كان شكلاً جديداً في ذلك الوقت، وطبيعيّ ألاّ يستساغ للوهلة الأولى. كما أنّ باكثير ربّما تأثّر بما شاع خلال الخمسينيّات والسّتينيّات على أقلام المشفقين على الثّقافة العربيّة والتّراث الإسلاميّ من آثار هذا التّيّار الشّعريّ الجديد - وقد تحوّل إلى حركة شاملة، أو تكاد - الّذي يهدم تقليداً عاش لأربعة عشر قرناً أو يزيد؛ فأشفق بدوره أن يشارك في هذه الحركة «الهدّامة»، مع أنّ هذا الشّكل الشّعريّ - في رأي كثير من الدّارسين، وكما أثبتت التّجارب - هو الأقدر على احتمال الكتابة الشّعريّة للمسرح؛ لتخلّصه من كثير من العيوب الّتي التصقت بالمسرح الشّعريّ العربيّ التّقليديّ.

الحوار النّثريّ بين الفصحى و«اللّغة الثّالثة»

على أيّة حال، فإنّ باكثير لم يلبث - بعد هاتين التّجربتين - أن هجر الكتابة للمسرح شعراً، ولو مؤقّتاً، وأخذ يكتب المسرحيّة النثريّة وحدها، طوال الأربعينيّات. ومعروف أنّ باكثير كان ينتمي، كما أشرنا، إلى ما أسميناه بالاتّجاه الأدبيّ في كتابة المسرحيّة، والّذي سبقه إليه كلٌّ من شوقي والحكيم، الّذي كان يريد أن يجعل من المسرحيّة - في هذه المرحلة المبكّرة من تاريخها في اللّغة العربيّة - عملاً أدبيّاً

محترماً يجد مكاناً له في أيّ تأريخ للأدب العربيّ الحديث. ويقتضي هذا، أوّل ما يقتضي، أن تبتعد الكتابة عن العاميّة (الّتي كانت، وما تزال، شائعة على مسارح المنطقة العربيّة)؛ فكتب الحكيم أعماله كلّها، تقريباً، بالفصحى التّراثيّة أو بما سمّاه «اللّغة الثّالثة»، وكذلك فعل باكثير في مسرحه؛ فكلّ ما كتبه كتبه بالفصحى، ولم يكتب بالعاميّة أبدا. وقد كان باكثير ـ في بداية كتابته النّثريّة ـ يكتب في فصحى معربة، تراثيّة، خصوصاً وأنّه كان قد اتّجه ـ في الغالب ـ إلى موضوعات تاريخيّة. لكنّه تحوّل ـ مع الكتابة في الموضوعات الاجتماعيّة ـ إلى «الفصحى المبسّطة» أو «اللّغة الثّالثة»، كما سيطلق عليها توفيق الحكيم فيما بعد، والّتي كان الحكيم يرى أنّها أنسب لغة للمسرح الاجتماعيّ؛ لما تحتفظ به من روابط حيّة مع كلّ من الفصحى والعاميّة في وقت واحد [٢٨].

باكثير والأشكال المسرحيّة

وإذا كانت مصادر موضوعات باكثير المسرحيّة على هذا الغنى والتّنوّع، فقد عالجها في أشكال فنّيّة ـ مسرحيّة لا تقلّ غنى وتنوّعاً. فقد كتب المأساة والملهاة في شكليهما التّقليديّين الموروثين عن المسرح اليونانيّ القديم والمسرح الاتّباعيّ (الكلاسيّ) الفرنسيّ، كما كتب المسرحيّة الجادّة drama ، والمسرحيّة الغنائيّة lyri-cal play ، و«الأمثولة المسرحيّة allegorical play»[٢٩]، بل إنّه وقع على أشكال أقرب إلى «المسرحيّة الدّعائيّة propaganda play» و«المسرح الملحميّ epic thea-tre»[٣٠]. وقد كان يرفده ـ فيما يكتب ـ ثقافة أدبيّة ومسرحيّة جيّدة، وحسّ أدبيّ صادق، يجد لكلّ موضوع ما يناسبه من الأشكال المسرحيّة، الّتي ربّما كان بعضها غريباً على واقع المسرح العربيّ في الوقت الّذي كُتبت فيه هذه الأعمال[٣١]، لكنّ باكثير، فيما يبدو، لم يكن يقيم كبير اهتمام لإمكانات المسرح الّتي كانت متاحة آنئذ، أو حتّى لفكرة العرض المسرحيّ نفسها، وخصوصاً حين كانت الموضوعات

المطروحة، وما تحمله من قضايا، وما تعالجه من مشكلات، تلحّ عليه إلحاحاً يملك عليه نفسه؛ حتّى لَتجعله يكتبها ـ في بعض الأحيان ـ دون أن تنضج فنّيّاً، وفي أحيان أخرى دون حساب لإمكانات المسرح المتاحة عمليّاً، أو حتّى لإمكانات الجمهور المسرحيّ على التّقبُّل والتّفاعل.

إضافة إلى هذا فقد كتب باكثير المسرحيّة في مختلف أطوالها؛ من المسرحيّة ذات الطّول التّقليديّ (خمسة فصول)، إلى المسرحيّة الحديثة، ذات الفصول الثّلاثة (وفيها الغالبيّة العظمى من أعماله، سواء الاجتماعيّة أم التّاريخيّة). كما كتب، أيضاً، المسرحيّة القصيرة ذات الفصل الواحد، الّتي التقط فيها باكثير ـ في الغالب ـ مواقف من حياة الصّحابة (عليهم رضوان الله) وجهادهم في سبيل إرساء قواعد الدّعوة الإسلاميّة أو نشرها ونشر قيمها العليا بين النّاس، ومجموعته «من فوق سبع سموات» أشهر أعماله في هذا المجال.

الرّؤية الفكريّة في أعمال باكثير المسرحيّة

ومع هذا التّنوّع الشّديد في الموضوعات الّتي طرحها باكثير، وفي المشكلات الّتي عالجها، وفي لغة الكتابة، وفي القوالب المسرحيّة الّتي كتب فيها ـ أو على الرّغم من هذا التّنوّع، في الحقيقة ـ فقد كان باكثير يصدر ـ في كلّ ما كتب ـ عن «رؤية» خاصّة به، يكشفها لقارئه منذ اللّحظة الأولى دون مواربة. فقد كان يصدِّر كلّ عمل من أعماله ـ إلاّ في النّادر ـ بآيات قرآنيّة، يجعلها شعاراً للعمل؛ فتشير إلى القضيّة الّتي يعالجها العمل، من جهة، وتوحي للمتلقّي، من جهة أخرى، إلى هذا الالتزام الإسلاميّ الّذي يلتزم به في طرح قضاياه ومعالجتها.

وقد كان باكثير على وعي واضح بما في هذا الالتزام من مخاطر فنّيّة وفكريّة. فمثل هذا الالتزام قد يجعل صاحبه أقرب إلى الدّاعية منه إلى الفنّان؛ أي أنّ عليه أن يُضحّي بأحد طرفي العمليّة الإبداعيّة ـ الفكر أو الفنّ ـ لمصلحة الطّرف الآخر!

ولهذا حرص باكثير على أن يطرح المشكلة في محاضراته الّتي أشرنا إليها، عن تجربته المسرحيّة، ليؤكّد ـ من جهة ـ على أنّ «القضيّة» لا تعيب، في ذاتها، العمل المسرحيّ؛ فللمسرح قيمته وخطورته وتأثيره الجماهيريّ الّذي عرفه قبله كاتب داعية مثل برنارد شو، الّذي اتّجه إلى المسرح لأنّه:

«أداة فعّالة ومنبر ممتاز للتّعبير عن آرائه والتّبشير بها. ومثله في ذلك هنريك إبسن وجون جالزورثي وجان بول سارتر؛ فهؤلاء، وكثير غيرهم، قد كتبوا مسرحيّات ناجحة، كانت كلّها مستوحاة من حماستهم المتوقّدة للإصلاح الاجتماعيّ والسّياسيّ، سواء كان قوميّاً أم عالميّاً، ولم يعبها أم يقلّل من قيمتها الفنّيّة أنّها كانت مسرحيّات هادفة، أو قائمة على دعوة من الدّعوات»[٣٢].

لكنّه يعود فيؤكّد ـ من جهة أخرى ـ على أنّه:

«ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحيّ ألاّ ينسى ـ وهو يلتهب حماسة للدّعوة الّتي يدعو إليها ـ أنّ المسرحية عمل فنّيّ قبل كلّ شيء؛ فيجب ألاّ يجور على فنّيّتها بحال من الأحوال. بل ينبغي أن يحرص الحرص كلّه على سلامة عمله من الوجهة الفنّيّة، وأن يدرك أنّ ذلك (يعني السّلامة من الوجهة الفنّيّة) هو السّبب الوحيد لجعل الرّسالة الّتي ينطوي عليها بليغة التّأثير في الجمهور الّذي يشاهده.

«والخلاصة، أنّ على هذا الكاتب أن يجعل الدّاعية فيه خادماً للفنّان المسرحيّ فيه، لا سيّداً له؛ وإلاّ فليتّخذ له أداة أخرى غير الكتابة المسرحيّة، كالخطابة أو الصّحافة»[٣٣].

وهكذا يجعل باكثير «الدّاعية» فيه، وفي كلّ كاتب ذي قضيّة، «خادماً» للفنّان المسرحيّ فيه. ولقد ظلّ باكثير ـ طوال مسيرته الأدبيّة ـ على التزامه الإسلاميّ والعربيّ لا يحيد عنه، وفي كلّ الفنون الأدبيّة الّتي عالجها، سواء في المسرح أم الرّواية(الّتي لم ينقطع أبداً عن كتابتها، هي الأخرى)، بل حتّى في شعره، الّذي لم يُنشر منه الكثير حتّى الآن.

وفي هذا الإطار النّظريّ الّذي طرحه باكثير بعد ما يقرب من ربع قرن من بدء تجربته الأدبيّة[٣٤]، يكون طرح السّؤال ـ بصياغة باكثير نفسه ـ عمّن كان «السّيّد» في تجربته الأدبيّة: الدّاعية أم الفنّان؟ طرحاً مشروعاً. أمّا الإجابة فهي جانب أساسيّ من جوانب هذا البحث.

بين باكثير والحكيم

وكما هو المتوقّع، فقد كان باكثير في صفّ الاتّجاه الثّاني ـ الأدبيّ ـ بحكم تكوينه الثّقافيّ، العربيّ ـ الإسلاميّ، من جهة، وبحكم شاعريّته الفصيحة، من جانب آخر، وبحكم إعجابه بشوقي، من جانب ثالث.

وقد شارك باكثير في الجهود الّتي كان يبذلها الرّائد توفيق الحكيم في العمل على ترسيخ هذا الفنّ الجديد في تربة الأدب العربيّ الحديث، وكانا «كفرسيّ رهان في الميدان»[٣٥] ـ ميدان رعاية هذا الجنس الوليد، حتّى يشتدّ عوده ويقف ـ على قدم المساواة ـ مع أكثر أجناس الأدب العربيّ عراقة ورسوخا.

وعلى الرّغم من اختلاف منطلقات كلٍّ من الحكيم وباكثير في الإبداع، واختلاف الطّرق الّتي سلكها كلٌّ منهما، فمن الافتئات على باكثير أن نهضمه حقّه. فإن يكن الحكيم قد ذهب بريادة المسرح العربيّ النّثريّ بلا نزاع، فلا جدال على أنّه قد حقّق في المسرح الشّعريّ ما لم يُسبَق إليه حين أدخل إليه، كما أشرنا من قبل، «الشّعر الحرّ» أو «التّفعيليّ»؛ فكان دخوله فاتحة خير على النّصّ المسرحيّ العربي طوال النّصف الثّاني من القرن العشرين؛ إذ فتح الباب للشّرقاويّ وعبد الصّبور ومهران السيّد وبسيسو.وغيرهم من شعراء الشّعر الحرّ أو التّفعيليّ لإبداع نصوصهم الّتي لا جدال على المكانة الّتي احتلّتها في ساحة الإبداع العربيّ حتّى الآن. هذا فضلاً عن المشاركة الجادة والدّؤوبة لباكثير في ترسيخ المفهوم الصّحيح لفنّ المسرح، عن طريق الكتابة الجادّة، فنّيّاً وفكريّاً، حتّى أصبح أحد الفرسان المعدودين في الميدان بلا جدال.

بدأ كلٌّ من الحكيم وباكثير الولوج إلى ساحة الإبداع المسرحيّ الجادّ في وقت متقارب؛ فقد بدأ الحكيم ـ كما هو معروف ـ أواخر العشرينيّات، وأدركه باكثير في أوائل الثّلاثينيّات، وإن كانت تجربة الحكيم أقدم من هذا، بطبيعة الحال. وقد تناول الحكيم ـ في مرحلته الأولى،ضمن ما تناوله ـ قضايا من الحياة الاجتماعيّة في مصر[٣٦]، في حين كتب باكثير مسرحيّته الأولى «هُمام، أو في بلاد الأحقاف» عن الحياة الاجتماعيّة في وطنه الأمّ ـ حضرموت. غير أنّ كلّ واحد منهما لم يلبث، وقد انتقل إلى مجتمع جديد (الحكيم إلى فرنسا، وباكثير إلى مصر)، أن هجر الموضوعات الاجتماعيّة مؤقّتاً، وانتقل إلى موضوعات تراثيّة ـ دينيّة أو تاريخيّة متّصلة بالدّين؛ فكتب الحكيم «أهل الكهف»(١٩٣٣)، وكتب باكثير «إخناتون ونفرتيتي» (١٩٣٨). ثمّ عادا مرّة أخرى إلى الموضوعات الاجتماعيّة في وقت واحد تقريباً. ففي أعقاب الحرب العالميّة الثّانية، نشر الحكيم مجموعته «مسرح المجتمع»، الّتي ضمّت إحدى وعشرين مسرحيّة مختلفة الطّول، مسلسلة، ثمّ جمعها في كتاب سنة ١٩٥٠[٣٧]. وفي عام ١٩٤٧ نشر باكثير مسرحيّته «الدكتور حازم» ـ مسرحيّته الاجتماعيّة الأولى في مصر. كما كتب كلٌّ من الحكيم وباكثير عن «أوديب» من التّراث اليونانيّ القديم، و«إيزيس وأوزيريس» من التّراث المصريّ القديم، و«فاوست» من المسرح الغربيّ الحديث..وهكذا.

بل إنّ الانتقادات الموجّهة إلى مسرحيهما كانت متقاربة إلى حدٍّ كبير. فمسرح الحكيم يوسم عادة بأنّه «مسرح ذهنيّ»، بُني «على أساس فكريّ مجرّد لا يقترب كثيراً من واقع الحياة ولا يحفل بوقائعها، بل تقوم فيه «الفكرة» مقام «الحدث»، وتسيطر سيطرة تكاد تكون تامّة على رسم الشّخصيّات وإدارة الحوار وبناء المسرحيّة»[٣٨]. في الوقت الّذي يُتّهم فيه مسرح باكثير بأنّه «مسرح قضيّة» أو «مسرح دعاية»؛ حيث تتحكّم القضيّة الّتي يطرحها الكاتب، بل وآراؤه فيها، في حركة الحدث وفي الحوار ورسم الشّخصيّات، كذلك[٣٩].

غير أنّ هذا كلّه لا يوحّد بين الكاتبيْن بحال؛ لأنّ منطلقات الإبداع عند كلّ واحد

منهما وهمومه ـ كما أشرنا من قبل ـ مختلفة تماماً عن الآخر؛ فهموم الحكيم الإبداعيّة هموم فنّيّة ـ فكريّة، جعلته كثير التّفكير في المشكلات النّظريّة، ومن ثمّ التّطبيقيّة، للإبداع[٤٠]. ومن هنا فقد كان الحكيم كثير التّجريب، يرفده في هذا التّجريب ثقافة فنّيّة رفيعة، لم تتحقق، على الأرجح، لغيره من الكتّاب. غير أنّ هذا، بقدر ما أفاد الحكيم فنّيّاً، فقد أثّر على التزامه الفكريّ في أحيان ليست قليلة! أمّا باكثير فكانت همومه هموم الكاتب صاحب القضيّة، الّذي يهتمّ، أوّل ما يهتمّ، للفكرة الّتي يطرحها والمشكلة الّتي يعالجها، وقد لا يحفل، في كثير من الأحيان بالأساليب الفنّيّة الّتي يلجأ إليها في طرح هذه الأفكار ومعالجة هذه المشكلات.

ولا جدال ـ بعد هذا كلّه ـ على أنّ باكثير يمثّل قيمة كبرى في حياتنا الأدبيّة عامّة، وفي حياتنا الأدبيّة المسرحيّة خاصّة، ليس لأنّه جارى الحكيم في كثير من الموضوعات الّتي عالجاها، ولا في وضع يده على موضوعات أخرى لم يُسبَق إليها، سواء في التّاريخ العربيّ والإسلاميّ أم حتّى في التّاريخ المصريّ القديم، الفرعونيّ، أم في الحياة الاجتماعيّة المصريّة، كما سنرى حالاً...الخ ـ ليس لهذا كلّه فحسب، بل الأهمّ عنده هو هذا الالتزام الفكريّ الّذي ما تخلّى عنه أبداً طوال مسيرته الأدبيّة، على الرّغم من كثير من الظّروف المناوئة الّتي صادفته بعد ١٩٥٢ـ مع كلّ الملتزمين إسلاميّاً في مصر آنئذ ـ والّتي كان يمكن أن تكون عقبة في سبيل أيّ أديب أو مفكّر آخر، لكنّه صمد، وواصل، حتّى قضى الله أمراً كان مفعولا!

* * *

هوامش وتعليقات

(١) يشكّك ناشر ديوانه، محمَّد أبو بكر حميد، في سنة الميلاد المذكورة أعلاه، ويعيدها إلى سنة ١٩٠٣، على الأقلّ. راجع تقديمه لديوان شعر باكثير في مرحلته الأولى: أزهار الرُّبا في شعر الصّبا: الدّار اليمنيّة للنّشر والتّوزيع، ودار المناهل - بيروت ١٩٨٧.

(٢) نشر دار الفكر العربيّ، القاهرة ١٩٦٨.

(٣) نُشرت المسرحيّة بهذه المقدّمة عن الدّار المصريّة للتّأليف والنّشر، د.ت. (إيداع دار الكتب١٩٦٣). وأعاد د.عزّ الدّين نشر المقدّمة في كتابه: روح العصر، دار الرّائد العربيّ - بيروت١٩٧٨.

(٤) نُشرا بالعددين ٧٠-٧١ (فبراير - أبريل ١٩٧٠) من مجلّة المسرح - القاهرة.

(٥) نشرته مكتبة الطّليعة بأسيوط ١٩٨٠.

(٦) نشرته دار الثّقافة؛ القاهرة ١٩٧٥.

(٧) نشرتها الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦.

(٨) عن «التّجارب البشريّة» ومصادرها، يمكن مراجعة د.محمّد مندور: الأدب وفنونه؛ نهضة مصر-ط.ثانية د.ت. ص ٨٠ -٨١. د.محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث؛ نهضة مصر، القاهرة١٩٧٩، ص٥٠٤ وما بعدها.

(٩) عن علاقة الأديب بالمجتمع، راجع د. عزّ الدّين إسماعيل: الأدب وفنونه؛ دار الفكر العربيّ ط. ثامنة ١٩٨٣، ص٣٢ وما بعدها.

(١٠) لم يكن التّلازم - على مدى تاريخ الأدبين، الغربيّ والعربيّ معاً -دائماً بين كتابة المسرحيّة أو نشرها

وعرضها. راجع للكاتب فصلاً عن المسرحيّة في كتاب: المدخل لدراسة الفنون الأدبيّة؛ جامعة قطر، الدّوحة ١٩٨٨.

(١١) د.محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث، ص٢٦.

(١٢) د. محمّد مندور: الأدب وفنونه،ص١١٦ـ١١٧.

(١٣) يُطلق على القرن الثّامن عشر في أوربا ـ عادة ـ «عصر التّنوير»، لما شهده من إنجازات في الفكر الفلسفيّ والاجتماعيّ والعلميّ. راجع كرين برينتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال؛ عالم المعرفة٨٢، الكويت، أكتوبر ١٩٨٤؛ الفصل الرّاد. غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث، ص٥٧٢، هامش٣. د. محمّد مندور: الأدب وفنونه، ص١٠٢.

(١٤) راجع فصل: الأدب المسرحيّ العربيّ، قضيّته ومشكلاته، في كتاب د. شكري عيّاد: الرّؤية المقيّدة ؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب١٩٧٨، ص٣١ وما بعدها.

(١٥) راجع للكاتب: الحكايات الشّعبيّة في المسرح الشّعريّ؛ رسالة ماجستير غير منشورة، كليّة البنات جامعة عين شمس،١٩٧٩.

(١٦) الميلودراما melodrama ،مسرحيّة يختلط فيها التّمثيل بالغناء، والمأساة بالملهاة، ويتمّ الانتقال في الحدث على شكل مفاجآت تستعصي على المنطق في كثير من الأحيان. وعلى الرّغم من أنّ بداياتها كانت ثوريّة، فقد انتهت إلى استدرار العواطف العنيفة في المشاهدين.

(١٧) راجع، مثلاً، مسرحيّتيّ كلّ من توفيق الحكيم وباكثير عن «أوديب»، ومسرحيّة توفيق الحكيم «نحو حياة أفضل»، ومسرحيّة باكثير ـ غير المنشورة ـ «فاوست الجديد». وعن المسرحيّتين الأخيرتين راجع للكاتب: الخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ في مصر؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب١٩٨٦.

(١٨) «السّامر» هو حلقة السّمَر الّتي كانت منتشرة، وإلى وقت قريب، في الرّيف المصريّ، وكانت تُقدَّم فيها ـ ارتجالاً ـ بعض فنون «الفُرجة»، من تمثيل بدائيّ، وغناء..الخ. وقد حاول الحكيم استغلالها في مسرحيّته الشّهيرة «الصّفقة»، ومحمود دياب في مسرحيّته «ليالي الحصاد».

(١٩) باكثير، كما أشرنا، بدأ حياته الأدبيّة، وهو ما يزال في حضرموت، بقرض الشّعر، ونشر قصائده في كلّ المجلات الأدبيّة الشّهيرة، في مصر والعالم العربيّ، وكان قد أعدّ شعره المبكّر لينشره في ديوان، لكنّ العمر لم يمهله؛ فنشره الأستاذ محمّد أبو بكر حميد في ديوان: أزهار الرُّبا في شعر الصِّبا. ودرس هذا الشّعر د. عبه بدوي في الحوليّة التاسعة عشرة من حوليّات كلّيّة الآداب بجامعة الكويت. وله، مع هذا شعر كثير لم يُنشر.

(٢٠) المسرحيّة من خلال تجاربي الذّاتيّة، مطبعة مصر،د ت.،ص٥.

(٢١) بدأت هذه التّغيّرات العميقة تأخذ مكانها في مصر منذ النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر، ويُعدّ «حديث عيسى بن هشام» لمحمّد المويلحي من أوائل الأعمال الأدبيّة الّتي صوّرت هذا التّغيير تصويراً ذا

مغزى. راجع للكاتب: «حديث عيسى بن هشام؛ مجتمع متغيّر وثقافة متغيّرة»؛ فصول،مج٦،ع٤ـ ١٩٨٦.

(٢٢) عن أثر هذه التّجربة في تكوين باكثير، راجع: المسرحيّة.ص٦.

(٢٣) راجع تقديم محمّد أبو بكر حميد لديوان باكثير: أزهار الرُّبا..ص١٤ـ١٥. وقد عدتُ إلى أعداد «الرّسالة» لسنة ١٩٣٦و١٩٣٧، فوجدتُ التّرجمة لم تكتمل.

(٢٤) من المعروف أنّ هذه الحركة (حركة الشّعر الحرّ أو التّفعيليّ) قد بدأت في الانطلاق في أواخر الأربعينيّات وأوائل الخمسينيّات على أيدي الشّعراء الشّباب في العالم العربيّ آنئذ، وقد كانت تجربة باكثير في ترجمة «روميو وجوليت» لشكسبير (الّتي أنجزها ١٩٣٤، ونشرها١٩٤٠)، ثمّ في «إخناتون ونفرتيتي» (١٩٣٨) من إرهاصات حركة الشّعر الحرّ أو التّفعيليّ، الّتي نضجت بعد ذلك في أواخر الأربعينيّات وأوائل الخمسينيّات من هذا القرن في الوطن العربيّ. ويُذكر مع باكثير في هذا المجال، كذلك، أحمد زكي أبو شادي وخليل شيبوب والسّحرتي ومحمّد فريد أبو حديد ومحمود حسن إسماعيل.وغيرهم، في مصر وحدها، غير آخرين في العراق وبلاد الشّام. انظر د.عزّ الدّين إسماعيل: الشّعر العربيّ المعاصر؛ قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة،ط. الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة والنّشر١٩٦٧. ونازك الملائكة: قضايا الشّعر العربيّ المعاصر،ط.سادسة، دار العلم للملايين ـ بيروت١٩٨١. وراجع مناقشة واسعة لأطروحات نازك، ووصفاً لإرهاصات هذه الحركة الشّعريّة في: عبد الله محمّد الغذّامي: الصّوت القديم الجديد (دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشّعر الحديث)؛ كتاب الرّياض٦٦، يونيو١٩٩٩، ص١٥ـ٥٣.

(٢٥) يروي باكثير هذا الموقف في: المسرحيّة من خلال تجاربي.ص٥ـ٦.

(٢٦) باكثير: مقدّمة روميو وجولييت؛ ط. مطبعة مصر،د.ت.، ص٥.

(٢٧) المرجع السّابق، نفسه.

(٢٨) عن «اللّغة الثّالثة»، راجع ما كتبه توفيق الحكيم في مقدّمة مسرحيّة: الصّفقة (١٩٥٦)؛ حيث عرض «نظريّته» فيها، وقارن، برأي باكثير في لغة المسرح، بين العاميّة والفصحى، والّذي بسطه في كتابه: فنّ المسرحيّة... ص٧٩ وما بعدها. مع العلم بأنّ تطبيقهما لـ «النّظريّة» سابق كثيراً على «التّنظير» لها، كما سنرى خلال هذا البحث.

(٢٩) تعني «الأمثولة المسرحيّة allegorical play» أنّ المسرحيّة تحمل وراء مبنى الحدث الظّاهر معنى ثانياً، بقصد التّعليم أو الوعظ، وليس للشّخصيّات فيها أبعاد اجتماعيّة ونفسيّة مميّزة، بل تُعدّ تشخيصاً وتجسيداً لفكرة معيّنة.(د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة؛ دار الشّعب، القاهرة١٩٧١، المصطلح٤٥٧). مع ملاحظة أنّ د. حمادة يترجمها بـ «المسرحيّة التّوْرَويّة» (نسبة إلى المصطلح البلاغيّ العربيّ: «التّورية»، الّتي تعني كلاماً يحتمل معنييْن، بعيد وقريب، والبعيد هو المقصود). وقد آثرتُ التّرجمة الّتي وضعتُها هنا؛ لصعوبة التّرجمة الّتي وضعها د. حمادة،

على دقتها، وللإبقاء على المصطلح القديم في مجاله حتّى لا يخلق لبساً. ولعلّ أوضح أمثلة هذا الشكل عند باكثير مسرحيّته «السّلسلة والغفران».

(٣٠) عن هذه الأشكال المسرحيّة جميعاً: الغنائيّة والدّعائيّة والملحميّة، راجع د. إبراهيم حمادة: السّابق، تحت العناوين نفسها.

(٣١) حين كتب باكثير ـ على سبيل المثال ـ مسرحيّته «شيلوك الجديد» عن القضيّة الفلسطينيّة (١٩٤٥)، جاءت أقرب إلى «المسرح التّسجيليّ»، الّذي لم يظهر، حتّى في الغرب نفسه، قبل أوائل السّتينيّات من القرن العشرين؛ راجع د.إبراهيم حمادة: السّابق، المصطلح٤١٦. وللكاتب: الشّخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ؛ ص٢٣٨.

(٣٢) باكثير: المسرحيّة٣٦.

(٣٣) المرجع السّابق، نفسه.

(٣٤) ألقى باكثير مجموعة محاضراته عن تجربته المسرحيّة في معهد الدّراسات العربيّة بالقاهرة عام ١٩٥٨، ونُشرت في كتاب في العام نفسه.

(٣٥) د. السّعدني: المرجع السّابق، نفسه.

(٣٦) ضمّن الحكيم هذه المجموعة مسرحيّته «المرأة الجديدة»، وهي مسرحيّة تتناول قضيّة حرّيّة المرأة، وكان قد كتبها قبل سفره إلى فرنسا؛ راجع مقدّمته لمجموعة «مسرح المجتمع»، ص٧.

(٣٧) توفيق الحكيم: مسرح المجتمع؛ مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

(٣٨) د.عبد القادر القطّ: من فنون الأدب ـ المسرحيّة؛ دار النّهضة العربيّة،بيروت١٩٧٨، ص١٧٤. وقارن تعليق د. محمّد زكي العشماوي على مسرحيّة الحكيم «الملك أوديب»، في كتابه: دراسات في النّقد المسرحيّ؛ دار النّهضة العربيّة، بيروت١٩٨٠، وخصوصاً ص١٣٢ و١٤٤. وأيضاً د.محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث،ص٥٦٣، و د.محمّد مندور: الأدب وفنونه، ص١١٣ـ١١٤.

(٣٩) راجع دفاع باكثير عن مسرح الفكرة أو المسرح الهادف عند الكتّاب الّذين ذكرهم في كتابه: المسرحيّة من خلال تجاربي الذّاتيّة؛ مكتبة مصر، ط٣، ١٩٨٥، ص٧.

(٤٠) قد يكون من الصّعب، هنا، الإحاطة بكلّ ما كتبه الحكيم عن فنّ المسرح، «تنظيراً» وتطبيقاً. لكن يمكن أن نذكر، مثلاً، «زهرة العمر» و«فنّ الأدب» و«قالبنا المسرحيّ» و«التّعادليّة».. فضلاً عن «المقدّمات» أو «البيانات» الّتي قدّم بها لبعض مسرحيّاته أو ختمها بها، والّتي تعرّض فيها لكثير من مشكلات الفنّ المسرحيّ في جميع جوانبه تقريباً. ومع هذا يبقى إنتاجه المسرحيّ الّذي حمل الكثير من التّجارب الفنّيّة والفكريّة المتنوّعة.

بين الجمـود والإصلاح:

«هُمام أو في بلاد الأحقاف»

ـ ١ ـ

هذه المسرحيّة هي أوّل أعمال علي أحمد باكثير المسرحيّة. وقد كتبها، كما أشار في مقدِّمة الطّبعة الثّانية للمسرحيّة، في مدينة الطّائف السّعوديّة، ثمّ نشرها في مصر عندما وصل إليها، وتعرّف إلى بعض أدبائها، عام ١٩٣٤[١]، وقدّمها له الشّاعر حسن كامل الصّيرفيّ. ولم تطبع المسرحيّة في مصر بعد هذه الطّبعة الأولى، فيما أعلم[٢].

وتستوحي المسرحيّة الحياة الاجتماعيّة في موطن باكثير الأصليّ، «حضرموت» ـ أو «بلاد الأحقاف»[٣]، كما يسمّيها باكثير في العنوان ـ وما كان يكتنفها من الفقر والعَوَز، من جهة، ومن الجهل، الّذي يفتح أوسع الأبواب لسيطرة الخرافة والاستغلال، من جهة أخرى؛ الأمر الّذي كان يدفع كثيراً من أبناء هذه البلاد (وما يزال يدفعهم!) إلى هجرة أوطانهم بحثاً عن الرّزق. وكانت وِجهتهم، آنئذٍ، إلى جزائر الهند الشّرقيّة ـ إندونيسيا الآن ـ حيث كانت أبواب الرّزق مفتوحة أمامهم هناك منذ زمن بعيد.

«وفي غضون تلك الفترة (يعني أوائل القرن العشرين) ظهر في الحضارمة بالمهجر جماعةٌ مستنيرون اتّصلوا بالصّحف العربيّة في مصر وسوريا.وآنسوا ما تضطرب به بلاد الشّرق من التّحفز للنّهوض والحرّيّة؛ فشعروا بواجب التّفكير في إصلاح أمّتهم ووطنهم؛ فبدأوا بتأسيس الجمعيّات والمدارس وإنشاء الصّحف بالمهجر. وكان غالب هؤلاء من العلويّين، وأخذوا يشنّعون على الجمود، والتّقاليد البالية، والعادات السّيّئة بالوطن، وبدع القبور، والخرافات، ونظام الطّبقات الجاري هناك، وجَعْل مناصب العلم والجاه إرثاً يرثه الأبناء عن الآباء من غير نظر إلى الجدارة والاستحقاق.وعُنُوا، بوجه خاصّ، بما يميّز العلويّين بعضَهم على بعض من الجاه والمنصب..»[٤].

ولعلّ هذا الاستشهاد، الطّويل إلى حدٍّ مّا، الّذي أنقله عن باكثير نفسه، أن يمهّد لنا الطّريق إلى عالم المسرحيّة.

ـ ٢ ـ

هُمام ـ بطل المسرحيّة ـ شاب من أبناء حضرموت، المقيمين فيها، تلقّى العلم الدّينيّ على شيوخ الأحقاف، لكنّه لم يقف عند ما تعلّمه منهم، بل أخذ يطّلع بنفسه على كتب العلم، ويوسّع من دائرة معارفه، حتّى اكتشف الحاجة الملحّة لهذا المجتمع إلى الإصلاح والتّغيير؛ فأخذ يدعو بدعوة الإصلاح هذه بين الشّباب من قومه، ثمّ في المجتمع كلّه.

ومنهج هُمام في الإصلاح منهج دينيّ ـ اجتماعيّ؛ أي منهج «شرعيّ»، يدعو إلى الهُدى والنّهضة معاً؛ فهما عنده متلازمان تماماً. يقول هُمام للشّباب من أصحابه:

أنا لم أدعُ إلى غيـر الهـدى
وإلى غيـر نهـوض المسلمين
أنقِمـتم دعـوة النّـاس إلى
سُنّة المختـار خيـر المرسلين؟

اســمــعــوني يا شــبــاب الحيّ، لا

يُقْـصِكُم عنّي مــقـــال الجــامــدين!

والطّريق الّتي تؤدّي إلي كلٍّ من الهُدى والإصلاح ـ كما يشير هُمام في خطابه إلى النّاس ـ واحدة، وهي العودة إلى المنابع الأولى للإسلام: القرآن الكريم والسُّنّة المطهَّرة، وقراءتهما «قراءة الأحياء»، لا «قراءة الأموات»! أي قراءة اجتهاد وتأمُّل، لا قراءة حفظ ونقل جامديْن. وإذا كان لابدّ من الاتّباع فليكن اتّباعاً لسبيل المصلحين من أبناء الإسلام؛ يواصل هُمام:

....

اقـــرأوا فـــقـــة حـــديثِ المصطفى

تَعْـبـــروا الشّكَ إلى بـرد اليــــقــين

لا تـهـابوا اليـــوم أن تجــتـــهــدوا

إنّ ســـرّ العلــم للمــجــتـــهـديـن!!

وكـــــتـــاب الله بـاقٍ، خــــالدٌ،

تـتـــــجلّـى آيـاتـه فـي كـلّ حـــين

ادرســـوه درس أحـــــيــــاء ولا

تـدرسـوه درس قـــوم مـــيّـــتـــين

ادرســـــــوه وفـق نـــهــج خــطّـه

(مــصلح الإســـلام) ذو الفـضل المبين[٥]

إنّ أكثر ما يشغل همّاماً هو ألاّ يكون النّاس عبيداً للموروثات ـ الّتي كانت سائدة في عصر باكثير، وما يزال كثير منها في المجتمعات الإسلاميّة، للأسف الشّديد ـ والّتي أدخلت على الإسلام وحياة النّاس الكثيرَ من الخرافات والبدع الّتي ليس لها أصل في التّديُّن الصّحيح، كالطّلب من «الأولياء»/الأموات، والتّبرُّك بالأماكن والأشياء (في المسرحيّة يتبرّكون بشجرة!) ـ بل ما يوشك أن يكون عبادة لها! ـ والخضوع المطلق لفئة من النّاس (هم «آل البيت» أو «العلويّون» في المسرحيّة)، تستغلّ النّاس أسوأ الاستغلال، في حين ينقسمون، هم أنفسهم، فيما بينهم، من جهة، ثمّ فيما بينهم وبين النّاس، من جهة أخرى. ولا يكون هذا كلّه، بطبيعة الحال، إلاّ بفتح باب الاجتهاد في الأحكام، وفق ما دعا إليه «مصلح الإسلام» الشّيخ محمّد عبده؛ إذ بدون فتح باب الاجتهاد ـ القائم على أصوله الصّحيحة ـ تظلّ أبواب العلم والتّجديد فيه مغلقة أمام المسلمين المحدثين، والمعاصرين ـ أو سيظلّون هم يغلقونها أمام أنفسهم، بتصوُّرهم أنّ العلم هو علم القدماء وحدهم (مع احترامنا الشّديد له)، وليس للمحدثين فيه نصيب أو مجال!

ويحرص همام على نشر دعوته بين الشّباب من أمثاله ـ خصوصاً من شُداة الأدب (كما نرى في المشهد الثّالث من الفصل الأوّل)، وبين الفتية النّاشئين في المدارس (كما نرى في المشهد الثّاني من الفصل الأوّل. والجزء الّذي اقتبسناه آنفاً هو جزء من «خطبة» له في الحفل السّنويّ لإحدى المدارس، وقد قوطع خلالها كثيراً من الكبار الجامدين!). ثمّ بين النّساء والفتيات الصّغيرات، الّلاتي تتولّى أمر الدّعوة بينهنّ أخته زهراء، ففي رأي همام أنّ للنّساء دوراً مهمّاً في نشر هذه الدّعوة وترسيخها؛ إذ يقول لأخته:

صار فرضاً عليكِ أن تنشري هذا الهدى في جماعة النّسوانِ
فهُدى الشّعب من هُدى الأمّهات في كلّ موطن وزمانِ
وبنات الأحقاف أوْلى بان يحذقن شتّى العلوم والعرفانِ
وبان يَطْهُرْنَ من لَوَث الأوهامِ ممّا يُخِلُّ بالإيمانِ (ص٢٧)

وهو يرى ـ كذلك ـ أنّ الصّغيرات ربّما كنّ أقرب إلى الحقّ والاقتناع بالدّعوة من الكبيرات الجامدات:

بـارك الـلـه في الـصّــغــار؛فــفــيـهنّ

قــبــول لـلحقّ إمّـــا دُعـــينـا

إنّمـا الشّـرّ في الـعـجـائز يجـمُـدنَ

جـمـود الـحـصى فـلا يهـتـدينا (نفسـه)

من ثمّ، لا يجد همام أو أحد من المشايعين له على الإصلاح فرصة لنشر دعوتهم الإصلاحيّة إلاّ اغتنمها، مهما كانت العواقب. فصديقه محمّد يدافع عنه وعن الدّعوة في «قَيْدون»، معقل «وليّ الله» والمؤمنين به، وفي مواجهتهم، حتّى يكاد يفقد حياته، بعد إغراء «وليّ الله» النّاسَ به. يحكي محمّد لهُمام ما جرى فيقول:

فـــصـــاح الشّـــيخ: غـــولوهُ!

فـــذا من شـــيـــعـــة الـغِـــرِّ

فـــلـــولا أن تـــســـلّـــلـــتُ

مـن الجـــمـــهـور بـالـفـــرِّ

لكانوا أعـــدمـــوني مـــهـجـــتي

بـالـضّـــرب والـدّفـــرِ [*] (ص٥٢)

كما لا يتوانى همام في تبصير عامر ـ دليل رحلته إلى السّاحل الّذي سينتقل منه إلى «جاوا» ـ مع أخته ناهية، بحقيقة الدّين وتصحيح عقيدتهما، آملاً أن يكونا رسوليْه إلى أهل البادية جميعاً لتصحيح عقائدهم الفاسدة.

غيـر أنّ الطّرف الآخـر، المقـاومين لفكرة الإصـلاح، وعلى رأسهم «وليّ الله»، لا يقفون، بطبيعة الحال، مكتوفي الأيدي، خصوصاً وهم يملكون السّلطة الرّوحيّة، بل والماديّة، على النّاس. فهم لا يتركون هماماً إذ يعرض دعوته في أيّ محفل يجتمعون فيه إلاّ ويَشْغَبون عليه بالمقاطعة والمعارضة، كما نرى في حفل التّخرُّج، الّذي أشرنا إليه، في المدرسة، وكما نرى في مجلس الأدباء، ثمّ ما حدث لمحمّد في «قَيْدون».
كما أنّ «وليّ الله» ـ كما سنرى ـ مقرَّب من الأمير الأبّ، الّذي يقف بدوره في صفّ «وليّ الله»، ويعادي هماما.

ـ ٣ ـ

هذا الخطّ العامّ في المسرحيّة، والّذي يدور ـ كما رأينا ـ بين جماعة المجدِّدين، أو، بالأحرى، الدّاعين إلى الإصلاح، وعلى رأسهم همام، وجماعة «المحافظين»، أو «الجامدين» عند العقائد الفاسدة الّتي تحقّق لهم مصالحهم الماديّة الضّيّقة، وعلى رأسهم من يسمّيه النّاسـأو يسمّي هو نفسه! ـ بـ «وليّ الله» ـ لا يخلو ـ بالنّسبة للشّخصيّات الأساسيّة، وعلى رأسها همام ـ من البُعد الخاصّ، الذّاتيّ، الّذي سيشارك، في فاعليّة، في كشف الدّوافع الخاصّة، الذّاتيّة، لهؤلاء الجامدين، المتاجرين بالدّين، وعلى رأسهم «وليّ الله» المزعوم!

فهمام يحبّ «حُسْن»، ابنة سعد، الّذي سافر إلى «جاوا»، وترك أسرته في رعاية أخيه شهاب وولايته. أمّا شهاب فقد أسلم الأمور كلّها ـ أموره وأمور أسرة أخيه الغائب ـ إلى «وليّ الله»؛ يأتمر بأمره، وينتهي بنهيه! ولأنّ الطُّرق مقطوعة، بل العداء سافر، بين «وليّ الله» وهمام، فيكون من الطّبيعيّ أن يرفض كلٌّ من «وليّ الله» وشهاب طلب همام للزّواج من «حُسن». ويغتنم بكر، الشّابّ الغنيّ، الفرصة؛ فيرشو الوليَّ ليخطب له ـ أو منه! ـ «حُسن»؛ فيأمر العمّ بقبول خِطبته؛ فيطيع على الفور.

وإذ يرى سالم، صديق كلٌّ من همام ومحمّد، ما حلّ بهمام على أثر حرمانه من

محبوبته، يسعى - من وراء ظهر صديقيه - إلى الوليّ فيرشوه بضعف رشوة بكر، من جهة، ويقنعه، من جهة أخرى، بأنّ هماماً قد تاب عن دعوته، وأنّ على الوليّ، لكي يجعل هماماً تحت سيطرته الدّائمة، أن يقبل خطبته لحُسن؛ فيقبل «الوليّ» على الفور، ويقنع شهاباً - أو يتصوّر ذلك! - بأنّه عدل إلى همام لرؤيا رآها، ولأنّ هماماً جاءه تائباً عن دعواه!

ولم يكن سالم يريد أكثر من هذا؛ إذ يكشف لشهاب أمر ذلك «الوليّ» الزّائف، الّذي لا يحرّكه شيء سوى الرّشوة والمصالح الشّخصيّة الضّيّقة. ويحتجّ بكر، بطبيعة الحال، على ضياع نقوده وحُسن معاً؛ فينصحه شهاب بأن يطلب ماله ممن سلبه منه. ولا يجد بكر إلاّ الأمير ماجداً يشكو إليه «الوليّ»؛ فيزجّ الأميرُ «الوليَّ» في السّجن بمشورة من همام، بعد أن انكشف أمره للنّاس.

وإذ يخرج «الوليُّ» من الصّراع، يصبح الطّريق مفتوحاً أمام همام لإتمام زواجه من حسن. لكنّ أسرتها - وقد تردّد بين النّاس أنّها قبلت رشوة لتزويج ابنتها من هُمام - ترى تأجيل الزّواج حتّى ينسى النّاس الموضوع؛ فيُضطرّ هُمام إلى السّفر إلى «جاوا»، حيث يقضي هناك ثلاث سنوات، يعود بعدها ليتزوّج ويعيش سعيداً مع زوجته.

وبعد مدّة من زواجه، يقرّر همام أن يسافر إلى مكّة المكرّمة؛ ليحجّ فريضته، من جهة، ويسعى، من جهة أخرى، لتزويج محمّد من عُلْويّة، وهما متحابان، بعد أن رفض أهلها في حضرموت تزويجها منه؛ لأنّها شريفة، وهو ليس كذلك!

في مكّة تصله برقيّة تنعى إليه حُسن - الّتي كانت تتكلّم عن الموت، لكنّنا لا نعرف أنّها كانت تشكو من شيء- وتنعى إليه، كذلك، محمّداً وعلويّة، اللّذيْن كانا مريضيْن بـ «داء الهوى»، بعد رفض زواجهما! فلا يجد همام إلاّ التّعلق بأستار الكعبة، والتّوجّه إلى الله أن يقبله، وأن ينظر- سبحانه - بعين الرّعاية إلى حضرموت؛ فتنعم بالعلم، وينجلي عنها الجهل والعماية.

وهكذا جدل باكثير خَطَّيْ الصّراع أو مستوييْه - العامّ والخاصّ - جدْلاً جيّداً، بحيث كان حلّ الأوّل، ولو كان حلاً جزئيّاً، يعني - في الوقت نفسه - حلاً في الجانب الآخر.

- ٤ -

ولقد كان باكثير من الذّكاء بحيث جعل حلّ القضيّة العامّة- قضيّة الإصلاح والتّخلُّص من مناوئيه - حلاً جزئيّاً بشكل واضح. حقّاً، إنّ «الوليّ» قد كُشف أمره، وزجّ به الأمير في السّجن، وأنّ هُماماً ومناصريه يكسبون أنصاراً جُدُداً في كلّ يوم - لكنّ المعارضين للإصلاح ما يزالون موجودين بكثرة، وما يزالون أقوياء، وما تزال ثمّة مراكز قوّة تناصرهم! فإذا كان الأمير الشّابّ أمجد - على سبيل المثال - في صفّ همام ودعوته، فإنّ أباه الشّيخ ما يزال في صفّ «الوليّ»، كما يقول الأمير الشّابّ نفسه. بل إنّ هُماماً يجد مَن يعارض دعوته بين جماعة الأدباء (المنظر الثّالث من الفصل الأوّل)- مع أنّه يُفترض فيهم أنّهم الأقرب إلى فكره. ويوشك النّاس أن يقتلوا محمّداً، صديق همام وصفيّه، بأمر «شيخ المقام»، وهو يحاول الدّفاع عن همام ودعوته. والأهمّ من ذلك، أنّ النّاس ما تزال «تخاف» الوليّ، وإن لم تثق به بعد انكشاف أمره، وأنّهم ما يزالون «يحجُّون» إلى «المقام» ويتبركون به ويتوسّلون بالمدفون فيه، بل ويسألونه! ثمّ هم يطيعون أمر «شيخه»، كما رأينا.

فالأمر - إذن - ليس سهلاً لينتهي بمجرّد انكشاف حقيقة «الوليّ» والزّج به في السّجن، بل إنّ الدّعوة تحتاج إلى كثير من الوقت والجهد لتصل إلى النّاس، ثمّ لتترسّخ في نفوسهم، وإن كان همام قد بدأ البداية الصّحيحة، واستوى على طريق الإصلاح.

- ٥ -

أمّا على المستوى الثّاني، الذّاتيّ، فقد أريك باكثيرَ رغبتَه في أن يجعل من مسرحيّته «مأساة tragedy»، كما فعل أستاذه شوقي في «مجنون ليلي». (أو لعلّه لم يكن قد عرف المسرحيّة الجادّة drama بعد). ولهذا، لم يكتفِ باكثير بأن وجد حلاً لمشكلة همام مع حُسن - كان هو نفسه الحلّ لمشكلته مع «الوليّ»، عدوّه الأساسيّ

ـلكنّه أخذ يضع العراقيل أمام إتمام الزّواج، مستعيراً عقدة «مجنون ليلي» (الخوف على سُمعة البنت وأسرتها، لا بسبب الشّعر هذه المرّة، مع أنّ هُماماً شاعر مثل قيس، لكن بسبب الإشاعات عن قبول أهلها الرّشوة من همام لقبول زواجهما) حتّى أخّره ثلاث سنوات، لكنّ الزّواج تمّ ـ في النّهاية ـ على أيّة حال؛ فكيف يجعل باكثير من الأمر مأساة، وقد انتهت أسباب المأساة في المسرحيّة؟!

لقد فرض باكثير مشكلة محمّد وعلويّة على المسرحيّة فرضاً (مع أنّ المشكلة قد يكون لها وجود حقيقيّ في الواقع الّذي يعيش فيه، لكن ، ليس لكلّ ما في الواقع مكان داخل أيّ عمل أدبيّ، لمجرّد وجوده في الواقع!). لقد طرح باكثير هذا العنصر من الحدث، أوّلاً، ليطرح من خلاله مشكلة علويّة، الّتي مات عنها زوجها صغيراً، وتركها وهي في سنّ صغيرة (في العشرين من عُمرها)، فقيرة، لا عائل لها (بعد أن مات أبوها). ولأنّها تنحدر من النّسب الشّريف، فالأسرة لا تقبل تزويجها بمَن ليس في مستواها من النّسب، غير أنّ أحداً من «الأشراف» لا يتقدّم إليها، لأنّها فقيرة! هذا من جانب، ومن جانب ثان، وجدها باكثير فرصة لخلق المأساة في المسرحيّة؛ فحُسن، في أزمتها هذه تقابل محمّداً؛ فيتحابّان، ويتفقان على الزّواج، لكنّ أسرتها ترفض هذا الزّواج غير المتكافئ! فأصابهما ما أصاب المُحبّين قبلهما من مرض، جعل هُماماً يعزم على السّفر إلى مكّة المكرّمة؛ ليقضي فرض الحجّ، من جهة، ويستغلّها فرصة، من جهة أخرى، ليتوسّط لصديقه عند «الأشراف» في مكّة ليقبلوا زواجهما. غير أنّ القدر كان أسبق منه في «حلّ» مشكلة الحبيبيْن، وحلّ مشكلة باكثير نفسه في جعل المسرحيّة مأسويّة الطّابع!

غير أنّ باكثير لم يكتفِ بذلك. لقد راوده ـ فيما يبدو ـ الشّعور بأنّ مأساة الصّديقيْن لا تكفي ـ وحدها ـ لصنع المأساة المؤثّرة على المتلقّي، الّذي ربّما يتأثّر ـ فحسب ـ بمصير «البطلين» وحدهما، وهو مصير، حتّى الآن، سعيد! لذا وجد باكثير أنّ المأساة، لكي تكتمل وتكون مؤثّرة حقّاً، فلابدّ من أن تمسّ «البطل» نفسه؛

فألحق بالصّديقين محبوبة هُمام وزوجته حُسن؛ حتّى يبكي همام، ويبكي المتلقّي معه، حزناً عليها! لكنّه ـ للأسف الشّديد ـ لم يكن موتاً مقنعاً، أو منتظراً في سياق المسرحيّة!

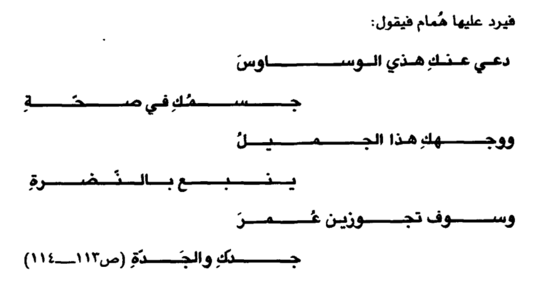
لقد كانت حُسن ممتلئة صحّة وحيويّة وهي تودّع زوجها عند سفره إلى مكّة، لكنّها تذكر الفراق والموت عَرَضاً في كلامها:

كــــــــــذا فـلـتـكـنْ لـي فـي
حــــــــيـاتـي وفـي مــوتـتـي
فــمــا في حــيــاتي خــشــيتُ
بل بعدها خــشــيــتي!
حــبــيــبي، اغــتنمْ ساعــةً
من الـصّــفــو والبــهــجــةِ!
فــقــد لا تـطـول حــيــاتي
وتـقــصــر بـي مــدّتي!

فينهرها همام عن الحديث عن الفراق وهما لم يستريحا بعد من آلامه؛ فتستطرد وهي تبكي:

أُحِسُ كــأنّ الحِــمــامَ
مــنّــي عــلــى خــطــوةٍ!
ويــهــمــس لـي خــاطـري
بــأنّــي عــلــى رحــلــةٍ!

فيرد عليها هُمام فيقول:



دعي عنكِ هذي الوساوسَ

جسمُكِ في صحّةٍ

ووجهكِ هذا الجميلُ

ينبع بالنّضرةِ

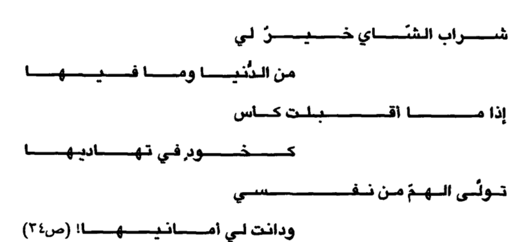
وسوف تجوزين عُمرَ

جدّكِ والجدّةِ (ص١١٣ـ١١٤)

لقد تصوّر باكثير أنّ هذا الموقف وحده ـ والّذي يبدو، كما أشرتُ، عَرَضيّاً تماماً ـ تمهيد كافٍ لامتصاص المفاجأة، بل الصّدمة، لموت حسن. لكنّ الحقيقة هي أنّ الموقف كان مفاجئاً تماماً؛ لأنّه بلا تسويغ معقول!

ـ ٦ ـ

ولم تكن هذه الأحداث والمواقف وحدها المفروضة على سياق الحدث الأساسيّ في المسرحيّة، وإن تكن هي أهمّها وأكبرها. إذ ثمّة «تفاصيل»، إن شئنا التّعبير، كانت، بدورها، مفروضة على تطور الحدث، ومن ثمّ معطِّلة له، وإن خاتلت باكثير من باب ما تصوّر أنّه «الواقعيّة» في تصوير الأحداث، من جهة، ولسطوة الشّعر التّقليديّ، من جهة أخرى. فهمام يشتبك في حوار، على سبيل المثال لا الحصر، مع كلٍّ من أحمد وابن عيسى في مجلس الأدباء، حول «أبي العلاء المعرّيّ»: أدبه ودينه! ثمّ ينتقل همام بعدها إلى «مدح» طويل «للشّاي» بعد أن تُدار كؤوس الشّاي، ويأخذ كأساً منه فيقول:



شراب الشّاي خيرٌ لي
من الدُّنيا وما فيها
إذا ما أقبلت كأس
كخودٍ في تهاديها
تولّى الهمّ من نفسي
ودانت لي أمانيها! (ص٣٤)

.ثمّ يستطرد ليكمل عشرين بيتاً كاملة! وبعد أن يختمها، يلتفت عقيل ـ أحد الأدباء ـ إلى عبد الله المغنّي ويسأله أن يغنّي لهم من شعر «أبي كثير»[١] في «الشّاي»؛ فيغنّي أحد عشر بيتاً، يمتزج فيها وصف «الشّاي» بالدّعوة إلى إصلاح الوطن! بل يزيد همام فيلقي على الحاضرين سبعة أبيات أخرى من شعر الشّاعر «الحامديّ» في الشّاي كذلك!

ـ ٧ ـ

ولأنّ المسرحيّة مكتوبة في شعر عربيّ تقليديّ، فأخشى أن أقول إنّه كان طبيعيّاً أن يتميّز حوارها بالطّول المفرط في كثير من الأحيان، وعلى ألسنة الشّخصيّات كلّها، أو جُلّها على الأقلّ. وكأنّ كلّ واحد منهم يريد أن يكمل «قصيدته»، طالت أم قصرت! والمواقف الّتي أشرنا إليها في الفقرة السّابقة مجرّد نماذج دالّة. ويمكن أن نضيف ـ هنا ـ من المشهد نفسه ـ الثّالث من الفصل الأوّل ـ ما سيقوله همام للأدباء دفاعاً عن دعوته؛ فهو يتحدّث ـ وحده تقريباً! ـ ما يقرب من تسع صفحات! ومن قبله ـ في المشهد الأوّل ـ تفيض أخته زهراء في مدح كتابيْ «بلوغ المرام» و«سُبل السّلام»[٦]، وفي حكايتها الطّويلة عن دعوتها بين النّساء، وعن علويّة. ثمّ «خُطبة» همام الطّويلة

في احتفال المدرسة بتخريج طلابها ـ المشهد الثّاني من الفصل نفسه. وإذا كان هذا كلّه في فصل واحد من المسرحيّة، فما بالنا ببقيّة الفصول الأربعة الأخرى؟! إنّ هذا يطرح من جديد قضيّتيّ: قدرة الشّعر العربيّ التّقليديّ على التّواؤم مع متطلّبات الكتابة المسرحيّة، وخصوصاً «الاقتصاد» الشّديد في الحوار المسرحيّ، واقتصاره على الضّروريّات الّتي تبسط الحدث المسرحيّ، وتعمّقه، وتدفعه دائماً إلى الأمام حتّى يبلغ غايته، وتصوّر شخصيّاته، وعلاقاتها..الخ، دون ثرثرة أو تعلّق بالتّفاصيل التّافهة! كما يطرح، كذلك، مشكلة مدى ملاءمة المسرحيّة الشّعريّة - الجادّة بصورة خاصة - لمعالجة الموضوع الاجتماعيّ أو المعاصر. فقد أثبتت التّجارب كلّها، تقريباً، أنّ المسرحيّة الشّعريّة الجادّة ـ فما بالنا بالمأسويّة؟! ـ غير قادرة على تناول الموضوع المعاصر؛ لاضطّرارها إلى كثير من الثّرثرة، وإلى تناول كثير من تفاصيل الحياة اليوميّة الّتي قد لا تلائم النّغمة الشّعريّة الجادّة، والّتي يضاعف من جدّيّتها ـ إن لم نَقُلْ: من جهامتها ـ أن يكون الشّعر تقليديّاً ـ موزوناً مقفّى!

ـ ٨ ـ

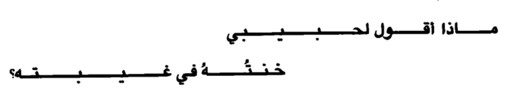
وكان من الطّبيعيّ ـ في هذه المحاولة المبكّرة لباكثير ـ أن يكون رسمه للشّخصيّات قائماً ـ في الأساس ـ على «النّمطيّة»، الّتي تقسّم الشّخصيّات ـ عادة ـ إلى أخيار وأشرار، والّذين يتحدّد خيرهم أو شرّهم بموقفهم من الدّعوة أو القضيّة الّتي يدعو لها الكاتب في المسرحيّة. ومن بين الأشرار، أو من المؤيّدين لهم، في الحقيقة، مَن يكتشف أنّه مخطئ أو مخدوع؛ فيعود إلى الطّريق المستقيم، تائباً عمّا ارتكب في حقّ الدّعوة الإصلاحيّة ـ عن خطأ أو سوء نيّة ـ من «الإثم»، أو حتّى التّعطيل.

وعلى رأس «الأخيار» في المسرحيّة همام، بطبيعة الحال، صاحب الدّعوة إلى الإصلاح، والّذي تحمل المسرحيّة اسمه، وأخته زهراء، داعيته بين النّساء، ثمّ

صديقا همام محمّد وسالم، والأمير أمجد. وتنضمّ إليهم علويّة، محبوبة محمّد، ثمّ عامر، الدّليل، وأخته. في حين يقف على الجانب الآخر، جانب الشّرّ في المسرحيّة، «وليّ الله» المزعوم، ثمّ شيخ الضّريح، الّذي لم نره، لكنّا سمعنا عنه من الشّخصيّات الأخرى، وخصوصاً محمّد.

وليس ثمّة مجال ـ هنا ـ للسّؤال عن «الأعماق الإنسانيّة» للشّخصيّات في المسرحيّة؛ فهي تمثّل في الحقيقة ـ «أفكاراً» أكثر من كونها شخصيّات حيّة متفاعلة مع الأحداث الّتي تمرّ بها. ولعلّ لجوء باكثير إلى الموت لحلّ المشكلات الّتي تتعرّض لها شخصيّاته أبلغ دليل على سطحيّة هذه الشّخصيّات وهشاشتها النّفسيّة! فالشّخصيّات ـ في المسرحيّة ـ «تموت» إذ تشعر بالمعاناة الإنسانيّة في أمر قد لا يحتاج لأكثر من الصّبر والجرأة، كما يحدث لمحمّد وعلويّة! ولا تشذّ حُسن عن هذا؛ فهي، بمجرّد شعورها بالتّحقّق/السّعادة، بدأت تتحدّث عن الموت، ثمّ ماتت، هكذا ببساطة! وهو المصير نفسه، وإن كان معنويّاً حتّى الآن، الّذي يلقاه همام.

يرتبط بهذا أيضاً، أنّ هذه الشخصيّات لا تسير إلاّ في الخطّ المستقيم، دائماً، والّذي فرضته على نفسها، دون أن تسمح لنفسها بالخروج عليه خطوة واحدة؛ أعني في خاطرة أو فكرة أو حديث بريء! ومن المواقف الدّالّة في المسرحيّة موقف همام مع ناهية، أخت عامر الدّليل. إذ حين رآها همام وكلّمته، أعجب بها للوهلة الأولى؛ فأخذ يتغزّل بجمالها ـ على طريقة الشّعراء ـ ويناقشها في الشّعر، ويبيّن لها مكانه من الجميلات! وهي تجاريه في لطف، ولا تخلو من جرأة الأعراب. فإذا به يشعر فجأة بأنّه جاوز حدّه في هذا الاسترسال معها في الحديث، وأنّه خان عهد الهوى مع حُسن؛ فـ «انتفض انتفاضة فجائيّة كأنّما تذكّر أمراً عظيماً. ويبقى ساعة في ذهول»، ثمّ يقول:



أيـــــــدّعـــــــي هـــــــواه مَــــــن

يـخـــــــفـــــــره فـي ذمّـتـــــــه؟!

....

.... (ص٨٥)

إنّ باكثير يريد أن يؤكّد ـ في هذا الموقف ـ فكرة «الخير الكامل» في شخصيّة همام، الّذي لا يقبل إشراكاً، حتّى في الحبّ (وهي فكرة صوفيّة خالصة!)؛ فالإشراك في الحبّ يفتح الباب لأيّ إشراك آخر، سواء في الدّين أو في المبادئ، وهو أمر غير مسموح به، بأيّ حال من الأحوال، للشّخصيّة «الخيِّرة» في البناء النّمطيّ.

ولهذا فالمتلقّي يستغرب من الموقف الّذي قام به سالم، الّذي ذهب إلى «الوليّ» يعرض عليه «توبة» همام عن دعوته، ويضاعف له رشوة بكر؛ ليقبل خِطبة همام لحُسن. والخطّة ـ كما يذكر سالم ـ كانت لمحمّد، اقنع بها هماماً، وقال له إنّه لا سبيل أمامهم إلاّ هذه الخطّة للإيقاع بذلك الرّجل المخادع المستغلّ، «الوليّ». إذ طبقاً للطّريقة النّمطيّة في بناء الشّخصيّة، لا يجوز لممثّل الخير أن يستخدم أساليب أعدائه، حتّى لو كان ذلك للإيقاع بهم؛ لأنّ هذا يُعدّ تنازلاً في المبادئ لا تسمح به الشّخصيّة لنفسها، بل خصوصاً لنفسها! ربّما كان المعقول أن يكون الصّديقان قد قاما بما قاما به من وراء ظهر همام، ثمّ يُفاجأ هو بالنّتيجة كما يُفاجأ بها الجميع؛ أمّا أن يعرف، ويوافق؛ فهذا غير المعقول، طبقاً لبناء الشّخصيّة، بطبيعة الحال.

على أيّة حال، فقد كانت هذه المسرحيّة، كما ذكرنا، مسرحيّة باكثير الأولى، وطبيعيّ أن تقع مثل هذه الأخطاء في الأعمال الأولى لأيّ كاتب. وفي حال باكثير بصورة خاصة، فقد كتب هذه المسرحيّة بلا أيّ خبرة سابقة بالفنّ المسرحيّ، كتابة

أو عرضاً؛ فهو يقول عن هذه التّجربة الأولى:

«..وقد كتبتُ هذه المسرحيّة دون أيّ إلمام سابق.. بفنّ المسرح، بله أصول التّأليف المسرحيّ؛ فكانت النّتيجة.قصائد ومقطوعات من الشّعر، بين رقيق وجزل، يجمعها موضوع واحد، وينظمها إطار واحد، ولكن لا يمكن تسميتها مسرحيّة إلاّ على سبيل التّجوّز؛ لافتقارها إلى المقوّمات الأساسيّة للمسرحيّة، من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيّات..»(٧).

غير أنّ المسرحيّة ـ على الرّغم من هذه العيوب الفنّيّة الكثيرة، والّتي أشرنا إليها آنفاً، والّتي جعلت باكثير نفسه يقول إنّ تسميتها مسرحيّة هو «على سبيل التّجوّز» ـ تحمل «جذور الرّؤية» ـ الفكريّة، على الأقلّ ـ الّتي ستثمر وتؤتي أُكلها عبر إنتاجه المسرحيّ «الحقيقيّ»، بعد ذلك.

فهذا الصّراع بين القديم والجديد، وبين التّقدُّم أو التّطوّر والتّخلّف، أو ـ في الحقيقة ـ بين العقيدة الّتي أفسدتها المصالح والأهواء، بما أدخلته عليها من الخرافات والأوهام، والعقيدة الصّافية النّقيّة، الّتي تفتح أمام المسلمين سُبل الحقّ والعدل والحرّيّة والتّقدُّم ـ هو الّذي سيجد مجالات واسعة في مسرحه الاجتماعيّ، ليعبّر عنه تعبيراً فنّيّاً حقيقيّاً (غير التّعبير المباشر الّذي طبع مسرحيّته الأولى هذه)، وإن أُنتج في ظروف مختلفة، ومجتمع مختلف، ومن ثمّ، من خلال مشكلات وموضوعات مختلفة بالضّرورة.

لقد كانت هذه المسرحيّة هي الأولى والأخيرة الّتي كتبها باكثير عن مجتمعه الأوّل ـ حضرموت ـ وسيتحوّل بعدها إلى الكتابة عن ما رآه من مشكلات المجتمع الجديد الّذي انتقل إليه؛ مصر. كما أنّه سيُقلع عن كتابة المسرحيّة الاجتماعيّة شعراً، واستبدل به النّثر.

* * *

هوامش وتعليقات

(١) عن تجربته راجع: علي أحمد باكثير: همام أو في بلاد الأحقاف،ط. مؤسّسة الصبّان وشركاه، بيروت، ط. ثانية١٩٦٥. المقدّمة، ص٥.

(٢) لا نجد ذكراً للمسرحيّة في الأعمال الّتي نُشرت لباكثير في مصر، لكنّه ذكرها في كتابه عن تجربته المسرحيّة.

(٣) هو الاسم القرآنيّ للمنطقة، كما جاء في قوله تعالى: ﴿واذكر أخا عاد إذ أنذر قومه بالأحقاف﴾ (الأحقاف٢١). وقد وضع باكثير الآية نفسها، بعد «تصدير» الشّاعر حسن كامل الصّيرفيّ؛ ليدلّ على الاسم القديم للمنطقة، والّذي وضعه في العنوان، من جهة، ثمّ ليقول، من جهة أخرى، إنّ هدفه من المسرحيّة هو الإصلاح وردّ قومه إلى الصّواب، على طريقة نبيّ الله هود، عليه السّلام.

(٤) يعني بهم المنتسبين إلى سلالة الإمام عليّ بن أبي طالب، رضي الله عنه، عامّة، وليس تلك الفئة الخاصّة، ووجودها يتركّز في بلاد الشّام أساساً، الّتي تطلق على نفسها هذا الاسم، ويُطلق الباحثون عليها تسميات أخرى.

(٥) المرجع السّابق، نفسه. وفي الهامش أنّه يعني الإمام محمّد عبده. وإن كان هذا لا يعني استبعاد أنّه يقصد الإمام محمّد بن عبد الوهّاب، الّذي دعا إلى تخليص مفهوم التّوحيد الإسلاميّ الأصيل ممّا لحق به من الأوهام والخرافات والبدع، كالتّعلّق بالقبور والتّوسّل بالأولياء..الخ. قارن ما يطرحه باكثير في المسرحيّة بالفصل الّذي كتبه أحمد أمين عن الشّيخ في:زعماء الإصلاح في العصر الحديث،ط. دار

الكتاب العربيّ، بيروت د ت..ص ١٠وما بعدها . ولابدّ أنّ دعوة الشّيخ قد بلغتهم، في اليمن وفي المهجر، منذ وقت طويل.

(✿) غولوه: اقتلوه. الدّفر: الدفع في الصدر

(٦) كتاب: سُبُل السّلام، للأمير الصّنعانيّ (محمّد بن إسماعيل الكحلانيّ:١٠٥٩ـ١١٨٢هـ) هو شرح لكتاب بلوغ المرام من جمع أدلّة الأحكام، لابن حجر العسقلانيّ (أحمد بن عليّ بن محمّد بن حجر الكنانيّ:٧٧٣ـ٨٥٢هـ). راجع ط. مصطفى البابيّ الحلبيّ، القاهرة ١٩٦٠.

(٧) باكثير: فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الذّاتيّة، ص٧.

* * *

البِرّ في المفهوم الإسلاميّ:

«الدكتور حازم»

كانت مسرحيّة «الدكتور حازم» أولى المسرحيّات الاجتماعيّة الّتي كتبها باكثير في مصر، وبعد تجربة في الكتابة المسرحيّة زادت على السّنوات العشر. إذ بعد وصوله إلى مصر، والتحاقه بقسم اللغة الإنجليزيّة، ترجم عن شكسبير، كما سبق وأشرنا، ثمّ كتب موضوعات من التّاريخ المصريّ القديم - في «إخناتون ونفرتيتي»(١٩٣٨)، و«الفرعون الموعود» (١٩٤٥) - وموضوعات من الحياة السّياسيّة المعاصرة؛ حيث كتب مسرحيّته الأولى عن القضيّة الفلسطينيّة - «شيلوك الجديد»(١٩٤٥) - ليعود إلى التّاريخ من جديد (تاريخ مصر الفاطميّة، هذه المرّة) مع مسرحيّته «سرّ الحاكم بأمر الله» (١٩٤٧). وفي هذه السّنة الأخيرة نفسها كتب مسرحيّته الاجتماعيّة الأولى «الدكتور حازم»[١].

- ١ -

تدور المسرحيّة حول أسرة تتحكّم في حياتها الزّوجة - حكمت هانم - الّتي

تستولي، أوّلاً بأوّل، على دخل الأسرة كلّه؛ من معاش زوجها شريف بك، وريع أرضه، ومن دخل الابن الأكبر لزوجها من زوجته الأولى، الدّكتور حازم؛ للوفاء بمطالبها الخاصّة ومطالب ابنين من أبنائها ـ هما عبّاس وليلى ـ الّتي لا تنتهي. وهو وضع يعجز الأبّ عن إيقافه، أو حتّى إصلاحه؛ لضعفه الشّديد أمام زوجته ومطالبها ومطالب ابنيها. كما يعجز الدكتور حازم ـ أيضاً ـ لا عن الوفاء بمطالبهم فحسب، بل عن وقف الانهيار المستمرّ في أحوال الأسرة، فضلاً عن عدم قدرته على الوفاء بالتزاماته هو ليُتمّ زواجَه من ناهد، ابنة صبري أفندي؛ لاقتناعه بأنّ البرّ بأبيه يقتضي منه الوقوف بجانب الأسرة، مهما كانت التّضحيات، حتّى النّهاية.

لكنّ صبري أفندي، والد خطيبة حازم، كان له رأي آخر في الأمر. فظهور عدم قدرة الأبّ ـ شريف بك ـ على امتلاك الزّمام في أمر نفسه، وفي أمر بيته، كان يقتضي من حازم موقفاً أكثر «حزماً»؛ كأن يستقلّ بنفسه، مثلاً. امّا أن يقف مكتوف اليدين إزاء ما يحدث، فهذا يعني ـ ببساطة ـ أنّه غير قادر على أن يمنح ابنته ـ ناهد ـ السّعادة والأمان. ومن ثمّ يصارح حازماً بفضّ الخِطبة.

ويكون هذا الموقف من صبري أفندي القاصمةَ لحازم، الّذي يعاني، أصلاً، من ضغوط رهيبة، بل تمزُّقاً، في البيت، بين واجبات البرّ بوالده، وعدم قدرته ـ في الوقت نفسه ـ على ضبط أمور البيت، مع سلبيّة أبيه. كما أنّه لا يستطيع ضبط أمر نفسه خارج البيت، كذلك، وهو لم ينجح، حتّى الآن، ولا يبدو أنّه سينجح ـ إذا استمرّت الأمور على ما هي عليه ـ في أن يفي بالتزاماته لإكمال زواجه من ناهد، الّتي أحبّها، وارتاح إلى أسرتها من متاعبه في البيت، وفي الحياة العامّة. وهكذا يكون قرار والد ناهد صدمة عنيفة لحازم، تجعله يهمل عمله حتّى يُفصَل منه؛ فيغرق في الخمر والقمار! وإذ ترى أسرة حازم ما آل إليه أمره، وأمرها معه بالضّرورة؛ إذ أوشكت على الإفلاس، يعود والد حازم معتذراً إلى والد ناهد، مستعطفاً ابنه أن يتولّى هو زمام البيت؛ فتتصلح الأمور جميعاً، ويتزوّج حازم من ناهد.

غير أنّ أمّ ناهد لم تترك الزّوجين فيما هما فيه من السّعادة؛ فتأخذ في محاولة إيغار صدر ابنتها على ما «يضيّعه» حازم من جهد ومال في رعاية بيت أبيه، حتّى تبدأ ناهد في الاستجابة لأمّها. لكنّ حازماً لا يقبل من زوجته ولا أمّها هذا التّدخّل في شئونه وشئون البيت؛ فيسرع صبري أفندي إلى ابنته وزوجته يأمرهما بالاّ تتدخّلا فيما لا يعنيهما؛ فيعود الاستقرار والسّعادة إلى الزّوجين والبيت من جديد[٢].

ـ٢ـ

للوهلة الأولى، فإنّه يصدمنا الجزء الأخير من المسرحيّة ـ أو ، بالأحرى، من الحدث، والّذي يحتلّ المنظرين: السّادس والسّابع من الفصل الأخير؛ لأنّه لا مكان له في سياق الحدث الرّئيس للمسرحيّة. فالحدث المرتبط بعلاقة حازم بكلّ من أبيه وبيت أبيه، من جهة، ثمّ بناهد وأسرتها، من جهة أخرى (وهي الحدث الّذي يشكّل صلب الصّراع في المسرحيّة، وفي نفس حازم؛ بين رغبته في البرّ بأبيه وإخوته ـ على فساد بعضهم ـ وحبّه لخطيبته، وأمله في الزّواج منها، ومن ثمّ في الاستقرار)، ينتهي بعودة حازم إلى كليهما منتصراً (إذا جاز التّعبير!)؛ فقد عاد إلى بيت أبيه وقد ملك زمام الأمر فيه، وتمكّن من وقف تدهور أحواله، وعاد إلى ناهد ليتزوّج بها؛ ومن ثمّ أخذت الأمور طريقها إلى الاستقرار.

عند هذه النّقطة ينتهي الحدث الرّئيس في المسرحيّة، ويصبح الحدث الآخر (المتمثّل في تدخّل الحماة لإفساد العلاقة بين ابنتها وكلّ من زوجها وأسرته، من جانب، وبين الزّوج نفسه وأسرته، من جانب آخر) لا مكان له؛ لضعف صلته بالحدث الأصليّ، أوّلاً، ولأنّه، ثانياً، بلا مقدّمات. فوالدة ناهد ـ طوال المشاهد الخمسة الأولى من المسرحيّة ـ لا دور يُذكر لها في الحدث. ثمّ إذا بها تتحوّل، فجأة، إلى «حماة» لا يشغلها إلاّ إفساد علاقة زوج ابنتها بأسرته، وإثارة زوجته ـ ابنتها ـ عليه!

وقد اعترف باكثير نفسه بأنّ المسرحيّة - كما قدّمها - تقوم على «فكرتين منفصلتين في الزّمن» ليس بينهما «التّلازم المطلوب»[٣]. أو، بمعنى آخر، أنّها تقوم على حدثين منفصلين؛ لكلّ حدث منهما زمنه، ولكلّ حدث منهما، أيضاً، «عنصره الفاعل» - «بطله»، إن شئت! - المختلف عن الآخر، على الرّغم من استمرار الشّخصيّات نفسها في الحدثين كليهما. لكنّ استمرار الشّخصيّات نفسها في حدثين منفصلين أصلاً، لا يخلق بينهما الوحدة الضّروريّة لاستمرار الحدث المسرحيّ.

فحازم هو «العنصر الفاعل» في الحدث الأوّل؛ لأنّ الأزمة أزمته، والصّراع يدور في نفسه، وهو الّذي يتغيّر/يتأزّم - بعد أن وصلت الأزمة إلى علاقته بخطيبته - فيفرض التّغيير على الجميع. هنا، كان لابدّ للحدث أن ينتهي؛ ليس لأنّه «حدث كامل بذاته»كما ينصّ دارسو المسرحيّة منذ أرسطو - وحسب، بل أيضاً لأنّ هذا «الحدث الكامل» يتّسق مع التّوجيه العامّ للآيات الكريمة الّتي جعلها باكثير شعاراً للمسرحيّة، وهي قوله، تعالى: ﴿ وَوَصَّيْنَا الإنسَانَ بِوَالِدَيْهِ حَمَلَتْهُ أُمُّهُ وَهْنًا عَلَى وَهْنٍ وَفِصَالُهُ فِي عَامَيْنِ أَنْ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ (١٤) وَإِنْ جَاهَدَاكَ عَلى أَنْ تُشْرِكَ بِي مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ فَلا تُطِعْهُمَا وَصَاحِبْهُمَا فِي الدُّنْيَا مَعْرُوفًا وَاتَّبِعْ سَبِيلَ مَنْ أَنَابَ إِلَيَّ ثُمَّ إِلَيَّ مَرْجِعُكُمْ فَأُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنتُمْ تَعْمَلُونَ(١٥)﴾(لقمان:١٤-١٥). فالتّوجيه العامّ للآيات الكريمة يؤكّد على معاني البّر بالوالدين، والشّكر لهما، والصّحبة بالمعروف، وهو ما يسعى إليه حازم جاهداً طوال المسرحيّة. ومن هنا تكون الحماة وعلاقتها بابنتها وزوج ابنتها خارج سياق الآيات الكريمة، وبالضّرورة خارج سياق الحدث المسرحيّ.

- ٣ -

والشّخصيّة الرّئيسة في المسرحيّة، الدّكتور حازم، شخصيّة ناجحة، علميّاً وعمليّاً؛ فهو طبيب ممتاز، له عمله في مستشفى عامّ، وله أيضاً عيادته الخاصّة.

وإلى جانب هذا فهو بارّ بوالده (الّذي من المفروض أن يكون ميسور الحال، بمعاشه الشّهريّ، ثمّ بريع أطيانه) وهو بارّ، كذلك،بزوجة أبيه وإخوته منها، على الرّغم من إسرافهم غير المعقول. وهذه نقطة ضعفه الأساسيّة الّتي تفسد حياته كلّها!

فوالد حازم، كما أشرنا، ضعيف أمام زوجته وولديها الطّائشين، بما يثقل كاهل كلٍّ من الأبّ وحازم معاً. لكنّ حازماً يرى أنّه لا يستطيع أن يفعل شيئاً مع أبيه وزوجته إلاّ أن يناقشهما بالحسنى، غير أنّهما لا يقتنعان ـ أو يتظاهران بذلك، على الأقلّ! ـ بما يقول، بل يزيدان فيتهمانه، أحياناً، بالتّطاول على أبيه، والعقوق له؛ فيضعف، من جديد، أمام ما يتصوّر أنّه البرّ بأبيه وأسرته. وهكذا تظلّ الأمور في البيت على ما هي عليه؛ عبّاس يقضي وقته بين الخمر والنّساء والقمار، معتمداً على أمّه الّتي لا ترفض له طلباً، مع علمها بفساده. وليلى تطلب الثّوب بعد الثّوب دون شبع. والأبّ مستسلم لزوجته، ومن ثمّ لولديه، ولا يستطيع أن يفعل شيئاً إلاّ أن يكابر، رافضاً الاتّهام بالضّعف والاستسلام! في حين يقف كلّ من حازم وإحسان غريبين في البيت، لا يملكان ـ أو يتصوّران أنّهما لا يملكان ـ إلاّ «الدّعوة بالحسنى»، لكن دون سامع أو مجيب!

وكان صبري أفندي ـ والد ناهد ـ شديد الإعجاب والتّقدير لهذا البرّ من حازم بأبيه وأسرته، فضلاً عن تقديره لشخصيّة حازم نفسها، واقتناعه بأنّ سعادة ابنته معه مؤكّدة. لكنّه ـ في الوقت نفسه ـ لم يكن مقتنعاً بأن يظلّ حازم سلبيّاً إزاء ما يدور في البيت، خصوصاً وأنّ هذا الّذي يدور يؤثّر على حازم مباشرة، ويفسد الولدين، ويدمّر الأسرة في النّهاية. إنّه ـ في حديثه إلى حازم ـ يضغط على الدّلالة الحقيقيّة للموقف كلّه كما يراه في شخصيّة حازم وسلوكه، لو ظلّ عل ما هو عليه: الضّعف والتّهافت والعجز عن صنع سعادة حقيقيّة لأسرة وبيت. فسعادة البيت والأسرة ليست بالمال الّذي تبعثره الأسرة حيث تشاء، وكيفَ تشاء، بل السعادة الحقيقيّة في التّفاهم والتناغم في صنع الخير، مع الحزم في الأمور كلّها، وإن كان

مع أبٍ يخطئ في حقّ نفسه وفي حقّ أهله عليه. ولا يستطيع صبري أن يقنع حازماً - أو يظنّ أنّه لم يستطع إقناعه - بالخطأ الّذي يرتكبه في حقّ نفسه وأسرته إذ يبقى مستسلماً لهذا الوضع؛ «يتفرّج» عليه ولا يحاول تغييره؛ فيكفّ عن نصحه، خوف الاتّهام بأنّه يقطع ما بين الابن وأبيه.

وجه الخلاف - إذن - بين حازم وصبري ليس حول «برّ» حازم بأبيه وأسرته في ذاته، لكنّه خلاف حول حدود هذا البرّ وأساليبه. فحازم يرى - كما رأينا حتّى الآن - أنّ البرّ هو البرّ: عطاء بلا حدود، وبلا توقّف، دون النّظر إلى الآخرين - موضوع البرّ - وكيفيّة استغلالهم لهذا البرّ، ولا حتّى ما إذا كان يُصلحهم أو يُفسدهم. أمّا صبري أفندي فيرى الأمر بنظرة مختلفة، ترتكز على أنّ للبرّ حدوداً ينبغي أن يقف عندها، هي حدود الضّرورات والحياة المعقولة لأسرة مثل أسرة حازم. أمّا أن يتحوّل البرّ إلى ما يشبه الاستغلال - بل هو استغلال حقيقيّ! - الّذي يفسد الجميع، ويعوق البارّ نفسه عن أن يعيش حياة طبيعيّة كغيره من أمثاله؛ فهذا غير معقول ولا مقبول.

ولم يكن هذا كلّه - في الحقيقة - غائباً عن حازم، لكنّه «فضّل» أن يبقي الصّراع في نفسه، وأن يكون هو الّذي يتحمّل عواقب الأمور - ضعف أبيه أمام امرأته المسرفة وولديه الطّائشيْن - على أن يجرح أباه ويواجهه بضعفه. غير أنّ حازماً لم يلتفت إلى أنّ هذه الخطّة مع أبيه ذات عواقب وخيمة، ليس عليه وحده، بل على الأسرة كلّها، الصّالح منها والطّالح، وكذلك على الفتاة الّتي ارتبط بها والتزم أمام أسرتها؛ فمن المؤكّد، وإن كانت تحبّه، أنّها لن تظلّ في انتظاره إلى الأبد! أغلب الظنّ أنّ حازماً كان - في الحقيقة - واعياً بهذا كلّه، لكنّه ما كان يستطيع إزاءه أن يفعل شيئاً، أو كان هذا ما يتصوّره.

ولا يجد صبري من خطّة ينقذ بها حازماً من نفسه، ويردّه بها إلى ما ينبغي له من الفهم الإيجابيّ للبرّ الحقيقيّ (مع معرفته الوثقى بالخير الّذي في داخله)، إلاّ

أن يغامر مع حازم مغامرة يرجو من ورائها أن ينتهي به، ومعه، إلى حلٍّ حاسم، على أيِّ وجه كان؛ فهو إمّا أن يقطع ما بين حازم وابنته إذا تمسّك حازم بموقفه ـ وهو ما لا يتمناه، في الحقيقة، أو يعيد حازماً إلى نفسه، وإلى السّبيل الحقيقيّ للبرّ، الّذي لا يمنعه من أن يمارس حقّه الطّبيعيّ في الاستمتاع بحياة كريمة (سُبُلها جميعاً يمكن أن تكون متوافرة لحازم، لو أحسن التّصرُّف في الأمور)، كغيره من الشّباب. إنّ صدمة قويّة قد تكون قادرة على أن تعيد لحازم نفسه النّقيّة الّتي تاهت منه وسط الظّروف القاسية الّتي وجد نفسه فيها. وأيّاً كان تأثير هذه الصّدمة في البداية، فإنّ معدن حازم النّقيّ يجعله عصيّاً على أيّ انحراف أو سقوط يودي به أو بمستقبله، بل إنّ ما فعله من خير مع أبيه وأسرته لا يمكن أن يذهب سُدى.

أمام هذا كلّه حزم صبري أفندي أمره وأقدم على خطّته؛ ففاجأ حازماً بفسخ خطبته لابنته، متعلّلاً بأنّ حازماً لن يكون قادراً على منح ابنته السّعادة الّتي تطمح إليها معه.

وحدث ما توقّع صبري؛ ترنّح حازم من وقع الصّدمة، في البداية، لكنّ الخير في نفسه، والخير الّذي صنعه مع أسرته، ومع النّاس، سرعان ما أثمر في شخص صديقه أحمد راجح، الّذي رعاه في أزمته، ثمّ أيقظ إرادته ـ الّتي يعرف كم هي قويّة! ـ حتّى عبر الأزمة إلى برّ الأمان له ولأسرته.

ـ ٤ ـ

و«الإرادة» مفهوم أصيل عند باكثير؛ لأنّه أصيل في العقيدة والفكر الإسلاميّيْن معاً. والقرآن الكريم حافل بالآيات الّتي توحي للمسلم، بل للنّاس جميعاً، بالحرّيّة في الاختيار، المبنيّة على الإرادة الحرّة، من جانب، والمسئوليّة الكاملة عن نتائج هذا الاختيار، من جانب آخر. من مثل قوله، تعالى: ﴿كُلُّ نَفْسٍ بِمَا كَسَبَتْ رَهِينَةٌ(٣٨)﴾ (المدّثّر٣٨)، وقوله، تعالى: «كلُّ امرئٍ بما كَسَبَ رهينٌ» (الطّور٢١)، وقوله،

تعالى:﴿وهديناهُ النّجديْن﴾ (سورة البلد١٠).وغيرها من الآيات الكريمة الّتي تؤكّد كثيراً، بل دائماً، على هذه المعاني.

بهذا الإيمان بحرّيّة الإرادة، وفاعليّتها في الوقت نفسه، يدحض أحمد راجح ما أدّت إليه الأزمة في نفس حازم من تصوُّر أنّ الإنسان ليس إلاّ ردّ فعل سلبيّ للظّروف الّتي يعيشها، وللبيئة الّتي نشأ فيها. لا ينكر أحمد أنّ لهذا كلّه تأثيره البالغ على الإنسان عامّة، ولكن ليس مع أمثال حازم، بما يملكونه من العلم والوعي والإرادة؛ فلا يلبث أن تعود إليه نفسه ونقاؤها، وحبّه للخير، وإيمانه بقدرة الإنسان على صنع حاضره ومستقبله؛ إذا اجتمع له، مع الإرادة، الحزمُ والاعتدال.

وإذا كان حازم قد احتاج إلى استجماع إرادته كلّها للخروج من أزمته، فإنّه لن يستغني عنها، مع ما أشرنا إليه من الحزم والاعتدال، في عودته إلى البيت للمّ شعثه، بعد أن تبدّدت أموره جميعاً. فالحزم مع الاعتدال هما اللّذان يحتاج إليهما بيت شريف بك؛ إذ هما يخلقان في الحياة، العامّة والخاصّة، توازناً دقيقاً لا إفراط فيه ولا تفريط. وعلى سبيل المثال، فإنّ حكمت هانم، زوجة الأبّ، تترك حبل ابنها عبّاس على غاربه، وتعطيه، في السرّ والعلن ما يعينه على الانسياق في طريق الضّياع. فإذا انتهت أمور الأسرة، مع أزمة حازم ـ الّذي فقد عمله؛ فحُرِم البيت من إسهامه في الصّرف ـ إلى وشك الدّمار (بعد أن اضطّروا للاستدانة للوفاء بالمطالب الّتي لا تنتهي، ثمّ بيع الأرض قطعة فقطعة، أو رهنها للوفاء بالدّيون..الخ)، طردته من البيت، بعد أن منعت عنه، عجزاً، ما كانت تعطيه. وإذا كان حازم ـ قبل الأزمة ـ لم يكن راضياً عن هذا العطاء المدمِّر، فهو لا يرضى، وقد خرج من أزمته بنفس جديدة، عن طرد عبّاس من البيت؛ فإذا كان «الإفراط» في العطاء والتّدليل مفسديْن، فـ «التّفريط» بالطّرد من البيت والتّخلّي، حتّى عن الفاسد، لن يحلّ المشكلة. لكنّ الحلّ الصّحيح هو في احتضانهم وإعادتهم إلى الطّريق السّويّ، مهما اقتضى ذلك من الجهد والوقت. وهذا ما يفعله حازم مع أخيه الشّارد: يبحث عنه

حتّى يجده، ثمّ يعيده إلى البيت، ويعينه على بدء حياة جديدة، شريفة، في وسط أسرته. ويتسلّم حازم شئون الأسرة كلّها، بعد عودته، بوصفه الابن الأكبر سنّاً، والأنضج عقلاً وتجربةً، والأحرص على مصالحها وسعادتها.

ـ ٥ ـ

إنّ قضيّة باكثير ـ في هذه المسرحيّة، وغيرها، كما سنرى ـ تقوم على أنّ الخير راسخ في النّفس الإنسانيّة دائماً،لكنّه يحتاج، وحسب، إلى البيئة الصّالحة لازدهاره والتّعبير عن نفسه. وبُعد الإنسان عن الخير لا يكون إلاّ لعوامل خارجيّة، أو لرؤية خاطئة للخير. والفساد، من ثمّ، لا يحتاج إلى أكثر من ظروف مواتية تستثير عوامل الخير في النّفس الإنسانيّة، وتزيل عنها ما تراكم من أسباب الغيّ والإفراط.

بهذا الإيمان برسوخ الخير في النّفس الإنسانيّة يكون سلوك صبري أفندي مع حازم، أوّلاً، ثمّ مع زوجته وابنته ـ زوجة حازم ـ حين يتدخّلان فيما لا يعنيهما من أمر حازم بعد الزّواج، ثانياً. وهذا، أيضاً، ما يفعله حازم، بعد الخروج من أزمته، مع أسرته، حتّى يُظهِر خيرَها، ثمّ مع أخيه عبّاس، حتّى ينقذه من الضّياع.

ـ ٦ ـ

كانت «الدّكتور حازم» ـ كما أشرنا ـ المسرحيّة الاجتماعيّة الأولى الّتي كتبها باكثير في مصر. ولهذا، فإنّ المسرحيّة لم تخْلُ من بعض «الصّور» الّتي كانت شائعة في كلّ من المسرح و«السّينما» المصريّيْن في الأربعينيّات والخمسينيّات. فإذا جرّدنا المسرحيّة من التّفاصيل، يمكن القول إنّ كلّ عناصر المسرحيّة، من حدث وشخصيّات، بل ومشكلة، توشك أن تكون جميعاً عناصرَ تقليديّة، لا جديد فيها. فالزّوجة المتلافة، وزوجها الضّعيف، وعلاقتهما معاً. والأبناء، المنقسمون بالتّساوي

بين صالح وطالح، وعلاقاتهم معاً، ثمّ علاقاتهم بالوالدين. وعلاقة زوجة الأبّ ـ في غياب زوج حازم رشيد ـ بابن زوجها، وعلاقتها بابنها المنحرف وابنتها المُدلّلة، والابن البكر الميّال إلى الخير؛ فتُلقى على كاهله أعباء الأسرة كلّها، ثمّ الصّدمة الّتي تُلقي به ـ ولو لفترة قصيرة ـ في أحضان الانحراف؛ فتسير أحوال الأسرة في طريق التّدهور ووشك الضّياع، لولا أن يفيق راشدها في الوقت المناسب؛ فينقذها من الضّياع. وثمّة علاقة الحماة بزوج ابنتها وأسرته، وحتّى علاقتها بابنتها نفسها؛ حيث تحثّها على «الإحاطة» بزوجها حتّى لا تترك لأحد إليه سبيلا. ولا ننسى كاتب الحسابات الّذي قد يسعى في خير مخدومه، بصورة عامة، لكنّه لا ينسى نفسه!. وهكذا. فأين باكثير، وأين رؤيته، الّتي أشرنا إليها منذ البداية، وسط هذه العناصر التّقليديّة ـ أو قُلْ: الشّائعة ـ كلّها؟!

لاشكّ في أنّ باكثير موجود، وبقوّة، في المسرحيّة، ويتجلّى وجوده في هذا البناء المتماسك والمعقول إلى حدٍّ كبير. فإذا استثنينا الحدث الجانبيّ، الّذي أشرنا إليه، عن علاقة والدة ناهد بها وبزوجها، لا يكاد المتلقّي يشعر بنبوّ أيّ عنصر من عناصر البناء في المسرحيّة، أو فرضه لأغراض غير فنّيّة (لدغدغة حواسّ المشاهدين، مثلاً). فالحدث يتطوّر في سلاسة واضحة، دون أن يفقدـ في أيّ مرحلة من مراحل تطوّره ـ معقوليّته. هذا من جانب، ومن جانب آخر؛ فقد بعدت هذه العناصر جميعاً ـ عند توظيفها في المسرحيّة ـ عن أيّ مظهر من مظاهر الإسفاف الّذي يطبع توظيفها في كثير من الأعمال الّتي وظّفتها من قبله ومن بعده. كما أنّ هذه العناصر تنصهر في التّوجُّه الفنّيّ الخاصّة لباكثير؛ فهو لا يضيع جملة واحدة، بل ولا كلمة واحدة، من جُمَل الحوار وكلماته، أو حتّى من التّوجيهات المسرحيّة، دون أن يكشف من خلالها للمتلقّي عن شيء لا يعرفه، من طبيعة الشّخصيّة المتكلّمة، أو المُخاطَبة، أو من طبيعة الموقف المسرحيّ وأبعاده في «اللّحظة المسرحيّة» الرّاهنة، أو يمهّد للتّطوّر الّذي سيصير إليه في المراحل التّالية.

وقبل هذا كلّه، وبعده، فباكثير موجود وسط هذه العناصر بـ «رؤيته الفكريّة»، والّتي تتجلّى في اختياره للموضوع الّذي يوظّف فيه هذه العناصر، وهو موضوع البرّ بالوالدين، أو بأحدهما، وحدوده، وعوائقه، وهو موضوع - فيما نتصوّر - خاصٌّ بباكثير، حتّى وقت كتابته للمسرحيّة.

ولنضرب على هذا كلّه مَثَلاً، اخترنا مشهداً من المشاهد واسعة الانتشار في (سينما) الأربعينيّات ومسرحها، هو مشهد (البار) - المشهد الرّابع من المسرحيّة. فحازم، إذ يشعر بالضّياع، بعد مصارحة صبري أفندي له بتحلُّل ابنته، الّتي كانت آخر أمل له للهرب من الجحيم في بيت أبيه، من خطبته، ينزلق إلى معاقرة الخمر. فـ (البار) - من حيث المبدأ - يمثّل رمزاً لضياع حازم النّفسيّ والماديّ، وهو ممزّق بين بيتين؛ هو لا يطيق أحدهما - بيت أبيه - أمّا الآخر فقد طرده (ولو في الظّاهر، وإن كان هو لا يعرف ذلك طبعاً!).

ولأنّ ما فعله والد ناهد، وأدّى بحازم إلى هذا الوضع، لم يكن إلاّ خطّة منه لإيقاظ حازم وكفّه عن سلبيّته، ولأنّ حازماً فعل الكثير من الخير مع المحيطين به من الأقارب والأصدقاء، فإنّ أحداً من هؤلاء لم يتخلَّ عنه، وخصوصاً صديقه أحمد راجح، الّذي يتّفق مع صبري أفندي على أن يكون بيّومي - ممرِّض عيادة حازم - معه دائماً؛ يشرب معه - أو يتظاهر بذلك، في الحقيقة! - ويلعب معه ألعاب القمار، متيحاً لحازم الفوز، بطبيعة الحال! على أن يمدّه أحمد بالمال اللازم، بعد أن انتهت الأزمة بحازم إلى فقد وظيفته وإغلاق عيادته، ولم يعد له، من ثمّ، دخل يواجه به مصروفاته.

وأوّل ما يلفت النّظر في هذا المنظر هو الوقت الّذي يدور فيه؛ فالمشهد يدور في النّهار! وأن يكون حازم في (البار) نهاراً يعني الإمعان في الانهيار، حتّى لكأنّه انقطع له! وهو كذلك فعلاً، بعد أن فقد أعماله وخطيبته. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، فدوران المشهد نهاراً يخلّص المشهد من «ورطة» مشاهد (البار) المألوفة؛ فلا

مخمورون (حكماء!)، ولا «فتيات ليل»، ولا «عصابات» تخطّط لمشاحنات أو تفتعلها. هذه الفئات كلّها نائمة في ذلك الوقت! وليس في المكان إلاّ حازم وبيّومي و(الخواجة)؛ ليخلو حازم إلى بيّومي، يبثّه ما به، وليتيح الفرصة كذلك، للأبّ والأخت الصالحة أن يأتيا ليقابلاه في مثل هذا المكان، ويحاولا انتشاله، وانتشال الأسرة كذلك. فالحدث، في الحقيقة، لا يكفّ لحظة عن التّطوُّر والانكشاف، على الرّغم من مكان وقوعه. فالمشهد يبدأ على هذا النّحو:

حازم: دعني من أخبار والدي ومن أخبار البيت؛ فلا يأتيني منها إلاّ الصّداع!

بيّومي: لا تخشَ من الصّداع؛ فقرص الأسبرين كفيل بإزالته.

حازم: أعندك أسبرين الآن؟

بيّومي: أتشكو صداعاً؟

حازم: نعم.

بيّومي : عندي ما تحبّ. كم قرصاً تطلب؟

حازم: أعطني قرصين.

بيّومي : (يخرج من جيبه أنبوبة طويلة) خذ يا دكتور.

حازم: أنبوبة كاملة. ماذا تصنع بهذا كلّه؟!

بيّومي : أما تعلم أنّي صيدليّة متحركة، فيها جميع الأدوية؟!..الخ. (ص٥٦)

فحازم، بعد كلّ ما حدث له من البيت وأهله، يأبى أن يسمع عن والده أو عن البيت شيئاً يزيده ألماً و«صداعاً»؛ ليس لأنّه يعُدّ البيت ومَن فيه سبباً مباشراً لما هو

فيه من الضّياع والألم فحسب، بل أيضاً لأنّه ـ على الرّغم من هذا كلّه ـ مرتبط بهم، ويشعر بالمسئوليّة تجاههم؛ فكأنّه لا يريد من بيّومي أن يذكّره بهذه المسئوليّة الّتي أضاعها، أو الّتي يريد أن يهرب منها. لكنّه يعرف في الحقيقة ـ أنّه لا يستطيع أن يهرب إلى الأبد، بل هو يعرف أنّ هربه خطأ كبير، والأكبر منه هو سبيله إلى هذا الهرب! غير أنّه ـ في الوقت نفسه ـ لا يرى سبيلاً آخر يتخلّص به من هذه المشاكل المتراكمة. فحين يقول له بيّومي «إنّ القمار حرام»، يردّ عليه في ألم:

حازم: القمار حرام. صحيح ما تقول. والخروج من طاعة والدي أيضاً حرام يا بيّومي، والكأس الّتي تنسيني آلامي وهمومي حرام أيضاً. فأيّ نفع بقي للحلال حتّى أوثره على الحرام؟! (ص٥٨).

و«الصّداع» هو الأثر الطّبيعيّ الّذي لابدّ أن يلازم هذه التّمزّقات النّفسيّة الّتي يعانيها في داخله، والّتي تجعل مَن يصاحبه يحمل له المسكّنات دائماً، بل يجعله ـ بتعبير بيّومي «صيدليّة متحركّة» ـ مشيراً، في الوقت نفسه، ومن طرف خفيّ، إلي دور صديقه أحمد راجح ـ الصّيدليّ ـ في رعاية حازم في أزمته. وسوف تلحق هذه الإشارة إشاراتٌ لن يلتفت إليها حازم قبل أن يصل أحمد بنفسه ليلعب دوراً أساسيّاً في إعادة حازم إلى بيته وحياته الطّبيعيّة من جديد.

وهكذا لا يتحوّل مشهد (البار) عند باكثير إلى «مشهد فُرْجة»[٤]، يقف له الحدث عن التّطوّر، ويعتصر الكاتب إمكانات هذا المشهد الملهويّة، ولو كانت خارجة على موضوعه! بل تحوّل عنده إلى مشهد عضويّ في بناء المسرحيّة؛ يكشف ـ من جهة ـ عن طبيعة الشّخصيّة وصراعاتها الدّاخليّة، ويكشف ـ من جهة أخرى ـ عن طبيعة الدّور الّذي يلعبه بيّومي في إعانة حازم على تجاوز أزمته، والقوى الّتي تقف خلفه ـ أحمد راجح وصبري أفندي ـ في هذا. وإلى جانب هذا كلّه، بطبيعة الحال، فالمشهد يصوّر الحدث في وضعه الرّاهن، ويوحي، كذلك بما سيصير إليه بعد حين.

فباكثير قد يعتمد ـ إذن، في هذه المسرحيّة وغيرها ـ على عناصر «شائعة» في

أعمال أخرى، لكنّه يضفي عليها، دائماً، روحه، ويسلكها في إطار قضاياه الخاصّة، ومواقفه الفكريّة المميّزة، وينطقها بحواره الخاصّ، الّذي يرتفع، دائماً، على الإسفاف والتّدنّي، وعلى الثّرثرة والتّزيّد.

- ٧ -

وباكثير يعتمد في إثارة روح الملهاة، في هذه المسرحيّة وغيرها، كما سنرى، على «ملهاة الموقف» بالدّرجة الأولى. و«روح الملهاة» في «الدكتور حازم» خفيفة إلى حدٍّ كبير. فالمسرحيّة أكثر ميلاً إلى روح الجدّ في معالجتها لقضيّتها، مكتفياً، تقريباً، بالنّهاية السّعيدة الّتي يختم بها المسرحيّة.

- ٨ -

ومن الطّبيعيّ أن يتجلّى التزام باكثير - ضمن ما يتجلّى فيه - في كتابة مسرحيّاته جميعاً باللّغة الفصحى، وإن كان مستوى هذه الفصحى يختلف، بوضوح، بين الموضوعات المستمدّة من أصول تراثيّة، وتلك المستمدّة من الواقع الاجتماعيّ. إذ يصف باكثير نفسه لغته في المسرحيّات الاجتماعيّة بأنّها «فصحى جارية على قواعد الإعراب»؛ تترقرق فيها، مع هذا، روح الدّارجة المصريّة. وهو يربطها بمحاولات توفيق الحكيم ونجيب محفوظ في أعمالهما[٥]. فما كان له أن يكتب بغير الفصحى اتّساقاً، كما أشرتُ مع التزامه الفكريّ الثّابت بالمنظور الإسلاميّ، مع إيمانه، الثّابت كذلك، بالوحدة العربيّة، الّتي كانت، وما تزال، حُلماً عامّاً، زادته ثورة يوليو١٩٥٢ في مصر تأجُّجاً وشعوراً باقتراب التّحقّق. هذا كلّه جعل من المستحيل أن نتصوّره داعية للعامّيّة في كتاباته. وهو ما جعله أيضاً يدافع عن الفصحى، عمليّاً ونظريّاً[٦]، باستماتة، سواء في كتاباته الإبداعيّة، أم في المحاضرات الّتي دُعي

لإلقائها عن تجربته المسرحيّة، والّتي أشرنا إليها غير مرّة هنا.

ولعلّ هذا الالتزام بالمنظور الفكريّ الإسلاميّ في معالجة باكثير لقضاياه، والّذي يضمّ إلى الالتزام بالفصحى، الالتزام بالجدّيّة في طرح هذه القضايا ومعالجتها، كان هو الّذي حال دون تقديم مسرحه الاجتماعيّ على خشبة المسرح المصريّ، بعد يوليو ٥٢ بصورة خاصة - باستثناء مسرحيّة واحدة، فيما أعلم، هي «جلفدان هانم»[٧] - لارتباط هذا الالتزام بأوضاع سياسيّة كانت سائدة في المجتمع المصريّ آنئذ، جعلت الاقتراب بالعرض، أو حتّى بالنّقد، يُعدّ مخاطرة غير مأمونة العواقب! لقد «صُنِّف» باكثير، آنئذ، في الخارجين المناوئين، على الرّغم من حماسه الظّاهر للقوميّة العربيّة، بل للثّورة المصريّة، بتوجّهاتها العربيّة، نفسها.

* * *



هوامش وتعليقات

(١) التّواريخ المذكورة للمسرحيّات ـ هنا ـ هي تواريخ إيداع طبعاتها الأولى في دار الكتب المصريّة؛ فهي مستقاة من فهارسها، إلاّ المسرحيّات الّتي ذكر باكثير نفسه سنوات كتابتها، وخصوصاً مسرحيّة «روميو وجولييت» الّتي ترجمها عن شكسبير، و«إخناتون ونفرتيتي» الّتي كانت أوّل مسرحيّاته المؤلّفة في مصر.

(٢) علي أحمد باكثير: الدّكتور حازم، مكتبة مصر١٩٨٤، والاستشهادات من هذه الطّبعة، بعد، في المتن.

(٣) باكثير: فنّ المسرحيّة. ص٣١.

(٤) المصطلح مأخوذ عن د.علي الرّاعي، الّذي فرّق ـ في مسرح الحكيم ـ بين «عناصر الفُرْجة» الّتي تُعجَب بها الجماهير، و«عناصر الفكر» الّتي يتمسّك بها الكاتب ولو لم تعجب الجماهير، أو حتّى لم تفهمها! راجع كتابه: توفيق الحكيم؛ فنّان الفُرجة وفنّان الفكر. كتاب الهلال؛ دار الهلال، القاهرة ١٩٦٩.

(٥) باكثير: فنّ المسرحيّة. ص٨٠.

(٦) لم يكتب باكثير بالعامّيّة أبداً، وإن «فصّح» العاميّة المصريّة في أعماله الاجتماعيّة كثيرا. راجع دفاعه الحارّ عن ضرورة استخدام الفصحى في الأدب، من منطلقات فنّيّة وقوميّة ـ فنّ المسرحيّة. ص٧٦ـ٨٠.

(٧) قدّمتها فرق التّلفزيون المسرحيّة حوالي منتصف السّتينيّات بالعامّيّة، وبأسلوب الأداء الملهويّ الّذي يؤخذ على ما نسمّيه بالمسرح التّجاريّ اليوم!

المرأة بين الحرّيّة الحقيقيّة وفوضى الأهواء:

«الدُّنيا فوضى»

ـ ١ ـ

تدور المسرحيّة حول سونيا، رئيسة جمعيّة «لافام مودرن»[١]، الّتي تتبنّى قضيّة مساواة المرأة بالرّجل، وحريّة المرأة في الخروج على ما يُلزمها به الرّجل والمجتمع من التزامات في الملبس والحركة والعمل والاختلاط بالمجتمعات..الخ.

وسونيا فتاة من أسرة ميسورة،ورثت عنها ثروة لا بأس بها. كانت مخطوبة لابن عمّها أحمد، لكنّها تخلّصت من هذه الخِطبة، الّتي ترى أنّها تعوقها عن التّفرّغ للجمعيّة ونشاطها، فضلاً عن أنّ أحمد كان يسفّه حماسها لمشروع الدكتورة غندورة، الّذي يقوم على تحويل مَن شاء من الرّجال إلى نساء، ومَن شاء من النّساء إلى رجال، بتوفير هرمونات الذّكورة للنساء، وهرمونات الأنوثة للرّجال!

وتتمّ التّجربة على الآنسة سونيا والأستاذ سوسو، وتنجح؛ ليصبحا الأستاذ حسني والآنسة سوسن، على التّرتيب! لكنّ أصدقاءهما القدامى في الجمعيّة يتجنبونهما، ويرفضون الزّواج منهما. فمهجة ترفض الزّواج من حسني (سونيا

سابقاً!)، وأحمد يرفض الزّواج من سوسن (الأستاذ سوسو سابقاً)؛ لأنّهما يعرفانهما قبل التّغيير، أوّلاً، ولأنّهما ـ أي مهجة وأحمد ـ متحابّان، ثانياً. ولا يبقى إلاّ أن يتزوّج حسني من سوسن ليستمتعا بوضعهما الجديد، بعد أن حلاّ الجمعيّة وتخلّيا عن مشروع الدّكتورة غندورة، الّذي سيجعل الدّنيا فوضى[٢].

هذا هو الإطار العامّ للحدث في المسرحيّة، وإن كان فيها الكثير من التّفاصيل الّتي سنتعرّض لها في تحليلنا التّالي.

ـ ٢ ـ

قضيّة المسرحيّة ـ كما هو واضح ـ هي القضيّة الّتي أثيرت، وما تزال تثار، منذ نهايات القرن التّاسع عشر في مصر والبلاد العربيّة، تحت شعارات مختلفة، مثل «حرّيّة المرأة»، و«المساواة بين الرّجل والمرأة»..الخ، مرّة في كتب، وأخرى في جمعيّات، ومرّات في أعمال أدبيّة وفنّيّة..الخ. وكان لابدّ لباكثير ـ الّذي بدأ حياته الأدبيّة بطرح القضيّة، كما رأينا[٣] ـ من أن يتساءل، من جديد، عن الحقوق الّتي تبغي للمرأة، والحدود الصّحيحة للحرّيّة الّتي يحقّ لها الاستمتاع بها.

فجمعيّة (لافام مودرن)، الّتي تديرها سونيا تقوم على مساواة المرأة بالرّجل في كلّ ما «يتمتّع» به من حقوق؛ إذ ينبغي أن تكون لها «الحرّيّة المُطلقة» في الخروج من البيت والعودة إليه متى تشاء، والحرّيّة في أن تلبس ما تشاء وقتما تشاء..الخ. ورمز هذه الحرّيّة عندهم هي التّمسّك بلبس (الجابونيز)؛ أيّ «التّحرّر» من قيود المجتمع/الرّجل بكشف ما يمكن كشفه من جسد المرأة! تقول سونيا:

«..إنّ الرّجال يرغمونتا على الحجاب، ويمنعوننا من كشف وجوهنا وأيدينا..فأخذنا نجاهدهم..فكلّما كشفنا جزءاً من جسدنا..كسرنا قيداً من قيودنا..واستخلصنا حقّاً من حقوقنا..فلنمضِ في جهادنا هذا إلى النّهاية!».(ص٤١)

ويسبق هذا قولها لعائدة:

«.. (الجابونيز) ليس مهمّاً في ذاته، وإنّما فرضناه على أنفسنا لأنّ الرّجل لا يزال ينكره علينا تحكّماً فينا.. فإذا كفّ عن هذا التّحكُّم جاز لنا حينئذٍ أن نلبس ما نشاء كما نشاء». (نفسه)

غير أنّ هذا المنطق لا يقنع عائدة وأمثالها. فهي تفهم الجهاد في جوهره الشّريف الملتزم، خصوصاً وأنّ لها بيتاً وزوجاً وأطفالاً؛ فهي تجد من «التّفاهة» أن ينحصر جهاد المرأة في كشف جسدها جزءاً فجزءاً:

عائدة: صحيح! جمعيّة (لافام مودرن).كلّ جهادها محصور في اللّبس والخلع! في مثل هذا الأمر التّافه!

سونيا: مَن قال لكِ إنّ هذا أمر تافه؟!

عائدة: لا شكّ أنّ من التّفاهة أن تشغل المرأة نفسها بالتّمادي في كشف جسدها عضواً بعد عضو.وأتفه من ذلك أن تُطلق على هذا اسم الجهاد! (نفسه)

بل إنّ الطّريف هو أنّ هذا المنطق لا يقنع (الرّجل المخنّث!) الأستاذ سوسو، الّذي يقول لها:

«نحن هنا ندعو إلى التّسوية المطلقة بين الرّجل والمرأة.فكيف يجوز لنا أن نترك الرّجل حرّاً يلبس ما يشاء كما يشاء.ولا نعطي هذه الحرّيّة للمرأة؟!» (ص٣٩)

وتقول لها عائدة ـ من المنطلق نفسه:

«..لكنّكِ أردتِ اليوم أن تسلبيني حقّي في حرّيّة اللّبس..أردتِ أن تفرضي لبس (الجابونيز) فرضاً عليّ..».

وتواصل: «ما شاء الله..أرفض التّحكُّم من زوجي، وأقبله منكِ أنت؟!» (ص٤٠).

فكأنّ الحركة النّسائيّة، في رأي باكثير أخطأت الطّريقـ في سعيها إلى «تحرير المرأة» ـ بتركيزها على التّفصيلات التّافهة البعيدة عن جوهر التّحرّر، من مثل قضايا اللّبس، وعدّها التّحرّر «الحقيقيّ» في كشف جسد المرأة، وفي الانفلات من أسْر الأسرة والزّوج والبيت..الخ.

ولم يكن هذا المنطق ممّا يناسب شخصيّة ملتزمة مثل شخصيّة عائدة؛ إذ إنّ التزامها الأساسيّ ببيتها وزوجها وأولادها، مع رغبتها الصّادقة في المشاركة ـ الإيجابيّة، كذلك ـ في النّشاط الاجتماعيّ للمرأة المثقّفة. لهذا كلّه كان طبيعيّاً أن تستقيل من جمعيّة (لافام مودرن)، الّتي تتمسّك بـ «جهاد» شكليٍّ فارغ من المضمون، لتنضمّ إلى «جمعيّة المرأة المصريّة»، الّتي تفهم «حرّيّة المرأة» بمعنى آخر، إيجابيّ، فاعل.

ـ ٣ ـ

هذا الموقف الّذي تقفه عائدة ـ وإن لم تكن هي نفسها من الشّخصيّات الأساسيّة في المسرحيّة ـ ذو دلالة على طبيعة الصّراع الّذي تقوم عليه المسرحيّة، والّذي يديره، من أوّله إلى آخره، أحمد، ابن عمّ سونيا وخطيبها السّابق. فقد دخل أحمد إلى الجمعيّة متظاهراً بالإيمان بدعوتها، لكنّه كان يستهدف، في الحقيقة، كشف دعاواها المزيّفة، الّتي تُوهم بها البنات الغريرات والنّساء البيغاوات!

فالصّراع في المسرحيّة يقوم على تصوّرَيْن متناقضَيْن للحياة؛ أحدهما ـ ويمثّله أحمد ـ يقوم على أنّ الجمال الحقيقيّ والسّعادة الحقّة في الحياة هما في أن يكون كلّ مَن فيها على طبيعته الّتي خلقه الله عليها، مستغِلاً أقصى إمكاناته وطاقاته في تجميل وجه الحياة وإغنائها، وإسعاد النّفس والآخرين، دون تصنّع أو افتعال أو ادّعاء! أمّا التّصوُّر الآخر، فأنصاره هؤلاء الّذين يفضّلون الحياة الزّائفة المصطنعة؛ الشّواذّ في تصوّرهم للحياة؛ الشّواذّ في طبائعهم ـ أو قُلْ: إنّهم شواذّ في تصوّرهم،

ومن ثمّ في سلوكهم وأفكارهم؛ لأنّهم شواذّ في طبائعهم! ويمثّل هؤلاء كلٌّ من سوسو وسونيا وغندورة.

فسونيا لم تكن فتاة كاملة الأنوثة، بل ربّما لم تكن ـ في أيّ وقت ـ فتاة على الإطلاق! وهذا التّكوين الطّبيعيّ الشّاذّ، الّذي يفرض، ضرورة، التّناقض بين الظّاهر والباطن، هو الّذي يدفعها إلى رفض العلاقات السّويّة، بل الهرب منها، والبحث، بديلاً عن هذه العلاقات السّويّة، عن علاقات تتّسم بالشّذوذ البيّن. فهي تقطع خطبتها لابن عمّها، أحمد، مع أنّه ـ في رأي الجميع ـ مثال للرّجولة المكتملة، سواء في تكوينه الجسديّ القويّ، أم في نضج تفكيره، أم في استواء تكوينه النّفسيّ، مع ظرفه ورقّته، بل «جماله وخفّته»، كما تصفه مهجة! تترك سونيا مثل هذا «الرّجل» لتغازل مهجة، وتشتري لها ملابسها، مع هدايا أخرى تشتري بها حبّها! وهي تلقى مهجة، كلّما قابلتها، بالقُبل الحارّة، الّتي يغار منها سوسو! وتحكي إقبال ـ إحدى عضوات الجمعيّة ـ كيف قضت معها سونيا ساعة كاملة تحت «الرّشاش» (الدُّشّ)، و«كلّما أردتُ أن أطلع من تحت الرّشاش جذبتني سونيا إليه»! (ص٧٧). وسونيا،كذلك، تحلم بالقوّة؛ تريد أن تمتلكها، وتحاول أن تثبت ذلك دائماً. ويكون طبيعيّاً أن تخفق في إثبات قوّتها، دائماً كذلك! فيكون البديل هو إظهار حقدها على الرّجال الّذين وهبهم الله هذه القوّة. إنّها تحتفظ ـ في مكتبها بالجمعيّة ـ بـ «الطّقطوقة» (منفضة السّجائر) الّتي (طبّقها) أحمد في لحظات الخلاف الأخير بينهما، حين رمته هي بها؛ فأفرغ غضبه في «الطّقطوقة»، حتّى لا يوجّهه إليها، بعد أن رآها تدخّن؛ فخطف «السّيجارة» منها، وأطفأها. فهي تحاول، كلّما وقع نظرها على «الطّقطوقة»، أن (تطبّق) واحدة مثلها! وهي تدخّن، ليس رغبة في التّدخين أو حبّاً فيه، بل تقليداً للرّجال! فهي تطلب «القهوة السّادة، على الدّوام، من عمّ بيّومي؛ لأنّ أحمد لا يشرب غيرها، وتتناول يد سوسو وتضغط عليها عندما يتقابلان. وقبل ذلك، وبعده، فهي تعلّق، في مكتبها، صورة لـ «مثلها الأعلى» مجسَّداً: صورة

لحتشبسوت بلحية! إنّها، في كلمة، تجري وراء كلّ ما تراه مظهراً من مظاهر الرّجولة، الّتي تسعى وراءها دائماً!

وسوسو، هو الآخر، لا يقلّ عن سونيا شذوذاً، حتّى ليمكن القول إنّه كان ذا جسد أو مظهر رجوليّ، لكنّ مخبره الحقيقيّ؛ سلوكه وتفكيره ورغباته، كانت كلّها أنثويّة. فهاهو يخجل ويرتبك حين يدخل أحمد الحجرة عليه! ثمّ هو يخاف، حتّى ليكاد يبكي وأحمد يهدّده، قائلاً له إنّه ـ أيّ أحمد ـ إنّما جاء «ليرى غريمه (يعني في حبّ سونيا) ويصفّي حسابه معه»؛ فيصف سوسو ما بينه وبين سونيا بأنّه «صداقة بريئة». ويقول لأحمد إنّه يكره «عضوات الجمعيّة جميعاً، بل يكره «هذا الجنس كلّه»، يعني النّساء! وإنّه إنّما انضمّ إلى الجمعيّة «لأنّها تسعى للتّسوية بين الرّجل والمرأة ـ فستقضي على ذلك التّدليل السّخيف الّذي يقوم به الرّجال نحو النّساء..آه يا أستاذ أحمد ـ إنّكَ لا تعرف كم يغيظني أن أرى الرّجال يقومون للنّساء في التّرام أو (الأتوبيس)، لا لشيء إلاّ لأنّهنّ بالفساتين والكعب العالي»! وهو يذوب غيرة من مهجة؛ لاكتمال أنوثتها، الّتي جعلتها تستأثر بحبّ سونيا ـ ثمّ حبّ أحمد ـ الّتي يحبّها، ويحبّ أحمد معها! وسوسو يحبّ كلاً من سونيا وأحمد لأنّهما يُشعِرانه بالرّجولة، الّتي ليس له منها إلاّ شعارها الخارجيّ؛ الملابس!

ولأنّ سوسو ليس رجلاً على الحقيقة، ولم يصبح امرأة فعلاً، فهو، في وضعه هذا، «غريب» بين الجميع؛ ولهذا نفهم شكواه إلى أحمد من «الوحدة»: «إنّي وحيد يا أحمد.وحيد في هذا العالم، لا صديق لي ولا حبيب. فإذا قبلتَ أن تكون صديقي فستخفّف من عذابي، وتفرّج كثيراً من همومي وأحزاني»(ص٣١). فكأنّ وحدته ناتجة عن أنّه لا يستطيع أن يكون هو نفسَه؛ أن يمارس مشاعره ورغباته الطّبيعيّة. فالجانب الأنثويّ هو الغالب، كما أشرنا، على تكوينه الطّبيعيّ واستعداداته، على الرّغم من المظهر الرّجوليّ الّذي يبدو فيه من الخارج؛ ولهذا يكون سلوكه «الأنثويّ» شذوذاً في عالم الرّجال، الّذي ينتمي إليه في الظّاهر؛ فلا يقبله الرّجال. كما أنّ

النّساء السّويّات، كذلك، لا يقبلنه؛ لأنّهنّ، بطبيعة تكوينهنّ، يملن إلى الرّجال مكتملي الرّجولة.

والدكتورة غندورة هي ثالث الثالوث ذي التّكوين الشّاذّ في المسرحيّة. غير أنّ شذوذ غندورة ناتج عن أسباب مختلفة عن تلك الّتي تحكم كلاً من سوسو وسونيا. فإذا كان الأخيران شاذّيّ التّكوين الجسديّ، فإنّ غندورة مكتملة البنية الجسديّة، لكنها تفتقر إلى الجمال، بل قبيحة، حتّى أنّ عمّ بيّومي يرى أنّ زوجته «أمّ عبد المولى» أحلى منها! ثمّ هي، فوق ذلك، محرومة عاطفيّاً، بعد أن هجرها خطيبها د.عماد؛ فتقدّم بها العمر دون ارتباط؛ فدفعها قبحها وحرمانها، الجسديّان والنّفسيّان معاً، إلى الحقد والرّغبة في الانتقام من الجنس البشريّ كلّه، رجالاً ونساء.

وقد تشكّلت هذه الرّغبة الشّاذّة في الانتقام في شكل مشروع سيتحوّل بمقتضاه كلّ رجل إلى امرأة، وكلّ امرأة إلى رجل؛ فيتشوّه الجميع، وتصبح «الدّنيا فوضى»: «..سأجعل الدّنيا كلّها فوضى..لن أتركَكم تتمتّعون على حسابي، أنا العالمة المكتشِفة، يا جهلة يا أغبياء!»(ص١١٣). وهذا ما يجعل المشروع أهمّ شيء في حياتها؛ لأنّه سبيلها الوحيد إلى إفراغ حقدها على البشريّة كلّها!

وقد جرّبت غندورة مشروعها على نفسها أوّلاً، رغبة في أن تصير رجلاً، لكنّها لم تنجح في تحويل نفسها. لكنّها لم تيأس؛ فعرضت المشروع على «جمعيّة المرأة المصريّة»، الّتي رفضت المشروع «لشذوذه»؛ فلجأت ـ أخيراً ـ إلى جمعيّة الشّواذّ هذه ـ «لافام مودرن» ـ لتمويل المشروع وتجربته.

غير أنّ المشروع وعُقدها الّتي ولّدته، على غير ما قد يُتَصوّر، لا تقتل أحاسيس الأنثى بداخلها؛ فهي في حاجة، فحسب، إلى مَن يستثيرها فيها، لتعود إلى الأنثى الّتي تحاول قتلها في نفسها. وهذا ما يفعله أحمد معها؛ إذ بمجرّد أن يشاغلها، تنشغل؛ فتسهر وتقلق، لا لرعاية مشروعها وتنميته، بل حبّاً في أحمد «الرّجل

الوحيد الّذي استطاع أن يفتح قلبي بعدما أغلقتُه عن الرّجال طوال عشر سنين!»(ص٤٨). وهي تغار على أحمد من مهجة، الّتي يحبّها أحمد حبّاً حقيقياً، وتبادله هي بحبّه حبّاً مخلصا. تقول غندورة لأحمد: «لن يطمئن قلبي ما دامت هذه الفتاة الملعونة (تعني مهجة) واقفة بيني وبينك!»(ص٤٩). وحتّى حين يسحب حسني (سونيا سابقاً!) وعده بتمويل المشروع، وتنهار آمال غندورة في «قلب العالم إلى فوضى»، كان يعزّيها وجود أحمد إلى جوارها: «لكن لا بأس يا أحمد..أنت عندي بالدُّنيا وما فيها!»(ص١١٢). فإذا انكشفت لعبة أحمد في النّهاية، كان انفجارُها العصبيّ، عجزاً ويأساً، كاشفاً عن حقيقة ما كانت تكنّه من أحقاد على البشريّة، وما كانت تسعى إليه من الانتقام؛ فتصف الجميع بـ «الوحوش» و«الأوغاد» و«الفجر»! (ص١١٣).

ـ ٤ ـ

كان أحمد بين هؤلاء الشّواذّ أو المشوّهين جميعاً يدير اللعبة في بساطة، مستهدفاً شيئاً واحداً، هو أن يكشف طبيعة كلّ واحد أو واحدة منهم. فقد ترك مشروع غندورة يأخذ طريقه، ثقة في أنّه لا يمكن أن يؤثّر على الأشخاص الطّبيعيّين، مكتملي الرّجولة أو الأنوثة؛ لأنّ الخلقة الّتي خلق الله النّاس عليها لا يمكن تغييرها بهذه البساطة! ثمّ إنّ غندورة نفسها كانت أوّل من أثبت استحالة تحقّق ما تحلم به من الفساد أو الإفساد؛ فقد جرّبت «الهرمونات» الذّكوريّة على نفسها، لكنّها لم تتحوّل إلى رجل كما كانت تحلم! فأيقنت أنّ تغيير الخِلقة مستحيل. لكنّها، مع هذا، ظلّت تسعى، لعلّ حلمها الشّرّير يتحقّق يوماً مّا، أو لعلّ مشروعها ـ على الأقلّ ـ يخلق «الفوضى» الّتي تتمنّاها. وإذا كان كلٌّ من سونيا وسوسو قد تغيّرا فعلاً، فلأنّ تكوينهما الطّبيعيّ كان شاذّاً، أو ـ بمعنى آخر ـ أنّ تكوينهما الطّبيعيّ واستعداداتهما الحقيقيّة كانت على غير الظّاهر منهما؛ فلا

سونيا كانت فتاة ولا سوسو كان رجلاً، أو هما، إن شئنا الدّقّة، لم يكونا مكتملَيْ التّكوين؛ ومن ثمّ فمن السّهل نقل كلّ واحد منهما إلى ما هو أقرب إلى تكوينه الطّبيعيّ دون مشاكل. وهذا ما أكّده المقال المنشور في مجلّة علميّة عالميّة، والّذي يستشهد به أحمد؛ فيقرأ:

إذا ثبت في المستقبل أنّ المدعوّة سونيا قد تحوّلت إلى رجل كامل الرّجولة، والمدعو سوسو قد تحوّل إلى امرأة تامّة الأنوثة، فإنّ ذلك يرجع، لا محالة، إلى أنّ سونيا كانت في الأصل رجلاً منحرفاً، وأنّ سوسو كان امرأة منحرفة؛ فساعد هذا الدّواء الجديد على إعادتهما إلى وضعهما الأصليّ. أمّا الادّعاء بأنّ الدّواء يمكن أن يحوّل أيّ رجل إلى امرأة وأيّة امرأة إلى رجل، فهذا لغو باطل لا يقرّه العلم بأيّ حال. وإذا ادّعت الدّكتورة المصريّة ذلك فهي قطعاً دجّالة! (ص٧٢).

وهذا ما حدث فعلاً؛ إذ عاد كلٌّ من سوسو وسونيا إلى طبيعتيهما «المقموعتين»، وتخلّصا، من ثمّ، من «الطّبيعتين» الشّاذتين اللتين كانتا لا تلائمهما؛ فعادا، بهذا، إلى نفسيهما، وإلى رغباتهما ودوافعهما، وما تدفع إليه من سلوك ـ في كلمة، إلى الوضع الطّبيعيّ الّذي لا يحتاجان معه إلى التّظاهر والمداراة. فحسني (الّذي كان سونيا) يجري، بعد التّجربة، وراء مهجة أمام الجميع، وتجري سوسن (الّتي كانت سوسو) وراء أحمد. وإذ لا ينالان ما كانا يأملان فيه، يرتبطان معاً. واستكمالاً لتصحيح مسار حياتهما، يفجّران الجمعيّة من الدّاخل؛ فيسلّمان مقرّ الجمعيّة إلى الجمعيّة المنافسة؛ جمعيّة «المرأة المصريّة».

وهذا بالضّبط ما كان أحمد يسعى وراءه حين وضع نفسه في هذا الجوّ الغريب. فقد بدأ بمحاولة للاكتشاف، ثمّ وضع خطّته على أساس أنّ الجمعيّة إمّا أن تصحّح مسارها، وإمّا أن تزول. وقد وجد الإصلاح مستحيلاً بطبيعة الحال؛ فآلى على نفسه أن يزيلها، ومن داخلها! من ثمّ، بدأ «يلعب» مع كلّ واحد أو واحدة، كما رأينا، «اللّعبة» الّتي تنشّط تناقضاته وعُقده، حتّى ظهرت على الجميع الأغراض

الشّخصيّة الّتي يخفيها كلّ واحد منهم عن الآخرين، والّتي كان لابدّ أن تتصادم فيما بينها لتفجّر الجمعيّة كلّها.

ولا ينبغي أن يُفهم من هذا أنّ أحمد كان ضدّ قضيّة المرأة في ذاتها، أو أنّه فعل ما فعل انتقاماً ممّا فعلته معه ابنة عمّه سونيا، الّتي تخلّصت من خطوبته لتتفرّغ للجمعيّة. لكنّه أراد أن يعرف ـ على المستوى الشّخصيّ ـ حقيقة هذه الجمعيّة الّتي تضحّي فتاة بخطبتها في سبيلها. فلمّا رأى ما يحدث في داخلها، وجد أنّ الأمر لا يُسكت عليه؛ إذ ينبغي أن تكون الجمعيّات النّسائيّة منارات تهدي المرأة إلى أفضل السُّبل لخدمة نفسها ومجتمعها، الصّغير (البيت) والكبير (المجتمع)، ثمّ جنسها الإنسانيّ كلّه، دون أن تفقد، في هذا كلّه، مميّزاتها الخِلقيّة (الجسديّة والنّفسيّة) الّتي خلقها الله عليها.

وعلى أيّة حال فلا ينبغي أن يُنظر إلى أحمد على أنّه شخصيّة حيّة، أو على أنّه شخصيّة حيّة فقط؛ فالحقيقة أنّ لفكرة باكثير أثراً كبيراً عليه. فالنّظر إلى أحمد على أنّه شخصيّة حيّة فقط سيدفعنا إلى القول إنّ وسائله للوصول إلى هدفه (كشف حقيقة مشروع غندورة، وصرف النّاس عنه إلى ما هو أكثر فائدة لحياتهم، العامّة والخاصّة) لم تكن في مستوى الهدف الّذي يسعى وراءه؛ فما يفعله مع غندورة ـ استثارة حاجتها الجسديّة والنّفسيّة،ككلّ امرأة، إلى الرّجل، ثمّ التّخلّي عنها، بل بنيّة إحراقها بنار هذه الرّغبة المستثارة، بعد التّخلّي عنها ـ هو، بلا شكّ، نوع من الخداع الممقوت، الّذي كان ينبغي أن تترفّع عنه شخصيّة تحمل العبء الأخلاقيّ للمسرحيّة؛ لأنّ الأهداف الكبيرة لا تحقّقها إلاّ الوسائل الشّريفة؛ أمّا أنّ «الغاية تسوّغ الوسيلة»، فهذا كلام انتهازيّ لا تروج عُملته في أسواق الأخلاق! فأحمد ـ بهذا ـ لا يعذّب غندورة وحسب، بل هو، كذلك، يعطيها أقوى المسوّغات لـ «ارتكاب» كلّ ما تفكّر في «ارتكابه»، وحجّتها قويّة!

وقد خرجت كلّ شخصيّة من الشّخصيّات الأساسيّة في المسرحيّة بنتيجة إيجابيّة مّا من هذا الصّراع: فاز أحمد ومهجة كلٌّ منهما بالآخر، واتّفق كلٌّ من حسني (سونيا) وسوسن (سوسو) على الزّواج كذلك، وحتّى الدّكتورة فاطمة صلاح الدّين وعائدة وجمعيّتهما (جمعيّة المرأة المصريّة) خرجن بمقرّ جمعيّة (لافام مودرن) بعد حلّها. أمّا الوحيدة الّتي خرجت خاسرة، فكانت الدّكتورة غندورة، بعد انكشاف أمر «دوائها»، بل وأمر الجمعيّة كلّها، وحقيقة أهدافهما؛ ومن ثمّ تخلّي الجميع عنهما. لكنّ القاصمة بالنّسبة إلى غندورة كانت في تخلّي أحمد عنها، بعد الآمال الكبيرة الّتي بنتها عليه؛ فازداد «مرضها» وحقدها على البشريّة استفحالا. ولم يكن هذا كلّه إلاّ لأنّ غندورة، في نظر الكاتب، ومن ثمّ في نظر الشّخصيّات الأساسيّة في المسرحيّة، هي أكثر الجميع خطأ، بل خطيئةً. فغندورة امتلكت العلم، لكنّها، بدلاً من محاولة استخدامه في خدمة البشريّة وأهدافها العليا، حاولت تسخيره لخدمة أحقادها الشّخصيّة على النّاس ومحاولة الانتقام ممّا تتصوّره جحوداً وخيانة. غير أنّ العلم لم يُخلق أبدا لهذه الأغراض الضّيّقة والدّنيئة، وإلاّ كان نقمة على البشريّة. فالوظيفة الحقيقيّة للعلم هي أن يسعى دائما إلى تحقيق السّعادة والسّلام للإنسانيّة كلّها. لكنّ غندورة كانت مدفوعة - في ممارساتها العلميّة - بأحقادها الشّخصيّة؛ الأمر الّذي ضيّع عليها الفوائد الجمّة الّتي كان يمكنها أن تجنيها من وراء الممارسة النّزيهة لبحوثه. فالأمر، إذن، ليس أمر جهل بالعلم ورسالته، كما لاحظت د.فاطمة صلاح، رئيسة جمعيّة المرأة المصريّة، حين قالت، معلّقة على ما تفعله غندورة: «مسكينة! جهلت رسالة العلم، فجنى عليها العلم»(ص١١٣) - بل هو انحراف متعمَّد، في الحقيقة، بالعلم عن رسالته السّامية. ومن الطّبيعيّ، حينئذ، أن يجني عليها العلم. فالعلم ليس انحرافاً بالطّبيعة، أو تشويهاً للخَلق أو الخُلق، بل هو فهم واعٍ للطّبيعة، وتأكيد على سُنّة الله فيها، و«خدمتها» - لا استغلالها، كما يشيع! -

لتجود بأفضل عطائها لتقوية الوجه الخيِّر والجميل للحياة[٢].

- ٦ -

وواضح ربط باكثير بين قضيّة العلم واستخداماته، هنا، بالقضيّة الأساس في المسرحيّة،وهي قضيّة تحرير المرأة، الّتي تقنّعت - في وجهها المتطرِّف - بأقنعة قبيحة، أو حتّى شاذّة، تسعى إلى الانحراف عن الطّبيعة السّويّة والفطرة الصّافية اللّتيْن تصوِّرهما الآية الّتي جعلها باكثير شعاراً للمسرحيّة، وهي قوله تعالى: ﴿ولا تتمنوا ما فضّل الله به بعضكم على بعض، للرّجال نصيب ممّا اكتسبوا وللنّساء نصيب ممّا اكتسبن، واسألوا اللهَ من فضله، إنّ الله كان بكلّ شيء عليما﴾ (النّساء ٣٢).

وباكثير يفسِّر «الفضل» و«الاكتساب»، في الآية الكريمة، بفضل الخَلْق واكتساب الفطرة والطّبيعة. فلحكمة جعل الله لكلٍّ من الرّجل والمرأة من الصّفات والطّبائع الجسديّة والنّفسيّة والعقليّة الخاصّة ما يتميَّز به أحدهما على الآخر، حتّى لَتكون له اهتمامات ورغبات وقدرات وسلوك يختلف، إن كثيراً أو قليلاً، عن اهتمامات الآخر ورغباته وقدراته وسلوكه. لكنّ هذا لا يجعل هذا التّميُّز تميُّز اختلاف ومفارقة، بل هو تميُّز تكامل؛ يدفع كلَّ واحد منهما نحو الآخر، ليتعاونا على استمرار الحياة الإنسانيّة وإثرائها بالعطاء الّذي يناسب كلَّ واحد منهما.

فالعلّة، إذن، ليست في «طبيعة» كلٍّ منهما ولا في اختلافها، لكنّها في محاولة الخروج على هذه الطّبيعة أو القفز فوقها أو تشويهها، أو هي - أي العلّة - موجودة، كما تقول فاطمة صلاح، مرّة أخرى: «..هنا، كامنة في الرُّوح لا في الجسم.وإنّما يتمّ علاجها بالرّجوع إلى فطرة الله الّتي فطر النّاس عليها من ذكر وأنثى. فإذا استجاب الرّجل لفطرته ولم يحِدْ عنها.واستجابت المرأة لفطرتها ولم تحِدْ عنها، صلح حال الجميع».

- ٧ -

لم تكن مسرحيّة «الدُّنيا فوضى» المسرحيّة الأولى الّتي وقف فيها باكثير عند قضيّة «تحرير المرأة»؛ فقد سبق له التّعرّض للقضيّة نفسها في مسرحيّته الأولى «هُمام أو في بلاد الأحقاف»، الّتي بدأنا بها هذا البحث. غير أنّ تناول باكثير اختلف كثيراً بين المسرحيّتَين. وهو اختلاف يرجع ، بطبيعة الحال، إلى طبيعتيّ المجتمعَين اللّذين عبّر عنهما، أو انطلق في تناوله للقضيّة منهما؛ أعني مجتمعيّ: حضرموت، وطنه الأصليّ، ومصر، وطن إقامته وإبداعه.

فدعوة باكثير في «هُمام..» تنصبُّ على إتاحة الفرصة للمرأة أن تتعلّم، مثلها في ذلك مثل الرّجل. فهمام يقول لأخته زهراء:

صار فرضاً عليكِ أن تنشري هذا الهُدى في جماعة النّسوانِ
فهُدى الشّعب من هُدى امّهات الشّعب في كلِّ موطن وزمانِ
وبنات الأحقاف أوْلى بأن يحذقن شتّى العلوم والعرفانِ (ص٢٧)

وتقول له زهراء، تحكي عن مجلس كانت فيه:

ليس الرّجال أوْلَى بالعلم منّا
فإنّنا مستوونا
ومن العلم ما يُعرّفنا الدِّين
ومنه ما سدّ منّا الشّؤونا
وأهمّ الأمور تربية الأولاد
كي ينشأوا عاملينا

....

....

كـيف نسـتطيع بالجـهـالة يومـاً

أن نـؤدّي أمـانـة الـلـه فـيـنـا؟

صـحن في أسـمـاع الرِّجـال:

أليس العلم فرضـاً على النّسـاء مـبـينا؟

فـيمَ غـادرتم البنات على جـهل

وقـمـتم تعـلّمـون البـنـينا؟

هل أقـمـتم مـدارسـاً للـواتي

إذ أقـمـتم مـدارسـاً للبنـينا؟ (ص٢٧-٢٨)

ومن الواضح أنّ الدّعوة، هنا، تقف عند حدود طلب إتاحة الفرصة أمام المرأة لتتساوى مع الرّجل في تلقّي التّعليم؛ لتحقيق أهداف محدّدة؛ منها معرفتها بأمور دينها، وإحسان تربية أولادها، كما قد تحتاج إليه في سدّ بعض شؤون حياتها العامّة وحاجاتها الإنسانيّة. وكانت هذه دعوة طبيعيّة في مجتمع مغلق، متخلّف، يسوده الجهل والخرافة.

لكنّ باكثير وجد، بعد استمرار إقامته في مصر، أنّ ما تحقّق للمرأة من مطالب وما تتمتّع به من حقوق، يفوق، بمراحل بعيدة، ما كان يحلم به للمرأة في حضرموت، بله ما كان يطالب به لها. بل إنّ بعض النّساء، وقد تحقّق لهن ما يردن، أو أكثره على الأقلّ، بدأن يخرجن بالدّعوة إلى «تحرير المرأة» حتّى على حدود القدرات الطّبيعيّة للمرأة نفسها، وعلى حدود ما تحتمل قدرة المجتمع العربيّ والإسلاميّ، بل المجتمع الإنسانيّ أحياناً، على التّماسك والعطاء.

حينئذٍ حكم باكثير بشذوذ مثل هذه الدّعوات الشّاذّة والمتطرّفة، الّتي تخرج، أو تريد أن تخرج، بالطّبيعة الإنسانيّة ، لكلٍّ من الذّكر والأنثى معاً، على حدود ما خلقها الله عليه من طبائع، وما خلقها له من وظائف.

فباكثير لم يكن (لا في هذه المسرحيّة، ولا في غيرها)، إذن، ضدّ «تحرير المرأة» على الإطلاق، كما قد يتصوّر البعض، لكنّه كان ضدّ التّطرّف في الدّعوة، والّذي يمكن، في رأيه، أن يجعل «الدُّنيا فوضى»! والدّليل على هذا أنّه كما قدّم الوجه القبيح والشّاذّ للدّعوة، قدّم - كذلك - الوجه الإيجابيّ لها. وقد تمثّل هذا الوجه الإيجابيّ، أوّلاً، في اكتشاف العضوات النّاضجات، كعائدة، لشذوذ الدّعوة الّتي تقوم عليها جمعيّة (لا فام مودرن)؛ فاستقالت منها وانضمّت إلى الجمعيّة المنافسة، جمعيّة المرأة المصريّة. ثمّ، ثانياً، في هذه الجمعيّة الأخيرة نفسها، والّتي كنّا، طوال المسرحيّة، نسمع اتّهامات عضوات تلك الجمعيّة الشّاذّة لها بـ «الرّجعيّة» و«التّخلّف»، وأنّ عضواتها «لا يعشن القرن العشرين»، وأنّهنّ «متعصّبات للرّجل أكثر من الرّجل نفسه». وهي اتّهامات مفهومة من عضوات الجمعيّة المنافسة بصورة عامّة، ومن أمثال سونيا، رئيسة هذه الجمعيّة المنافسة، ثمّ من غندورة، الّتي عرضت مشروعها على جمعيّة «المرأة المصريّة»؛ فرفضته لشذوذه. فإذا جاءت فاطمة صلاح، رئيسة هذه الجمعيّة، بصحبة عائدة لاستلام المبنى، نعرف - من خلال تهامس العضوات - كم هي جميلة، وأنيقة، دون بهرج، أو جري وراء (الموضة)، وكم هي عاقلة، أيضاً، وهادئة؛ تعرف طبيعة الرّسالة الّتي نذرت نفسها لها ومدى خطورتها.

حقّاً إنّ باكثير ركّز على الوجه السّلبيّ، بل الشّاذّ، في حركة «تحرير المرأة»، لكنّ ذلك إنّما كان للفت الانتباه إلى خطورة ما يلحق بهذه الحركة من سلبيّات وتجاوزات، تصل أحياناً - كما أشرنا - حدّ الشّذوذ على طبيعة الرّسالة الّتي ينبغي أن تقوم بها، وليس لمعارضته للحركة في ذاتها.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى؛ فقد كان من الطّبيعيّ أن يصوّر مجموعة من

الشّخصيّات الشّاذّة أو مشوهة التّكوين، الجسديّ والنّفسيّ، والوسائل الشّاذّة، كذلك، لتجسيد هذه الدّعوة الشّاذّة، من ناحية، ولتتحقّق للمسرحيّة روحها الملهويّة الّتي تقوم عليها، من ناحية أخرى.

-٨-

والمسرحيّة غنيّة بروح الملهاة، الّتي تُبنى، في الغالب الأعمّ، على الشّذوذ في طبائع الشّخصيّات. فهذه الشّخصيّات الشّاذّة، وعلى مدار الحدث المسرحيّ، إمّا أنّها تصطدم مع الشّخصيّات الأخرى «الطّبيعيّة» في المسرحيّة أو أنّها تتفق على «الشّذوذ» مع مثيلاتها من الشّخصيّات. فسونيا وغندورة تتفقان على «المثل الأعلى» المتمثّل في تمثال حتشبسوت ذات اللّحية! وسونيا تستغرق في التّدريب على جهاز (ساندو) لتقوية عضلاتها، وتمارس «رجولتها» - دائماً - على سوسو وهي تمسك يده وتضغط عليها حتّى يصيح متألّماً. و«هو» يبادلها الموقف بـ «الأنثويّة» الدّائمة في الكلام والسّلوك، مع الإصرار على مناداتها، دائماً، بـ «يا أختي». ثمّ «خضّته» حين يدخل عليه أحمد الحجرة، وخوفه من تهديده، وشكواه له من «الوحدة»، وغيرته من حبّ سونيا لمهجة، وإلحاحه على طلب مراجعة الحسابات في الوقت الّذي انشغلت فيه سونيا بمهجة. وتهافت غندورة على أحمد، الّذي نعرف أنّه يلعب عليها. والحوار الّذي يدور بين إقبال ومنيرة - بعد انقلاب سونيا إلى رجل - عمّا كان «منها» مع إقبال قبل التّغيير. وغير ذلك من المواقف الكثيرة، الّتي يخلق الملهاة فيها شذوذ شخصيّة أو أكثر مشاركة فيها.

ولكن توجد، إلى جانب هذه المواقف، مواقف أخرى تعتمد الملهاة فيها على ما يمكن أن نصفه بـ «الملهاة التّقليديّة»، وكان بطلها، في الغالب، «عمّ بيّومي»، فرّاش الجمعيّة؛ كمفاجأته لأحمد وقد دخل حجرة سونيا متسلّلاً، أو طلبه «أن يفحصه» ليعرف ما إذا كان صالحاً لسونيا! وارتباكه أمام سونيا وهو يعرف أنّ أحمد مختبئ،

خلفها، وراء السّتارة. وتصوُّره أنّ غندورة طبيبة؛ فيطلب منها، ليداري موقفه، دواء لزوره، أو أخطائه في نطق بعض الكلمات..وغيرها من المواقف الّتي تنبع، في الغالب، وعلى الرّغم من تقليديّة بعضها، من طبيعة بيّومي نفسه، البسيط في مكر وذكاء، يجعلانه «فاهماً» - دائماً - لكلّ ما يدور حوله، لكنّه يتغابى أحياناً، ويتخابث في أكثر الأحيان!

غير أنّ المهمّ في هذه المواقف جميعاً، أو في جلّها على الأقلّ، أنّها لا تفارق طبائع الشّخصيّات المتورّطة فيها، ولا تُفرض عليها، ولا تخرج بالموقف أبداً عن سياقه الأساسيّ، ولا تعطّله عن التّطوُّر المستمرّ متقدّماً نحو هدفه النّهائيّ.

وهذا الموقف من الملهاة، يمكن أن نرى أنّه طبيعيّ من باكثير؛ لأنّه يتّسق مع موقفه الثّقافيّ بصورة عامّة، والّذي يميل إلى ما يمكن أن نصفه بـ «الجدّيّة» في تناول قضاياه، وإن تناولها بشكل ملهويّ، ومن ثمّ يرفض أن تضيع هذه القضايا وسط ركام من الإسفاف والتّدنّي، إذا استسلم لعوارض الملهاة اللّفظيّة أو الحركيّة أو غيرها ممّا يمكن أن يخرج به عن طبائع الشّخصيّات أو المواقف أو يعطّل الحركة المسرحيّة..الخ.

كما أنّ هذا الموقف من الملهاة يتوافق، كذلك، مع موقفه من قضيّة اللّغة المسرحيّة، وإصراره، كما أشرنا آنفاً، على الكتابة بـ «اللّغة الثّالثة»، المُعْرَبة، وإن كانت لا تخلو من روح اللّهجة العامّيّة المصريّة.

* * *

هوامش وتعليقات

(١) علي أحمد باكثير: الدّنيا فوضى؛ مكتبة مصر، ١٩٨٠. والإحالات إلى هذه الطّبعة في المتن.

(٢) سيعود باكثير - بعد هذا - إلى قضيّة العلم واستخداماته في واحدة من أنضج مسرحيّاته، هي مسرحيّة «فاوست الجديد» (الّتي لم تُنشر في كتاب، فيما أعلم، حتّى الآن). راجع عنها للكاتب: الشّخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٨٦؛ ص١٥٠-١٦١، ص٣١٢-٣٢٢. ود. أحمد شمس الدّين الحجّاجيّ: الأسطورة في المسرح المصريّ؛ دار الثّقافة، القاهرة، ١٩٧٥، الجزء الثّاني.

(٣) هُمام، أو في بلاد الأحقاف؛ مؤسّسة الصّبّان وشركاه، ط ثانية ١٩٦٥. والإحالات في المتن.

* * *

الأسرة المسلمة في عصر جديد:

«قطط وفيران»

كانت المرأة في مصر، كما أشرنا في الفصل السّابق، قد خرجت إلى الحياة العامّة، وأُتيح لها الدّخول في كثير من مجالات العلم والعمل الّتي أُتيحت للرّجل، أو أكثرها، على الأقلّ. ومن هنا فقد أُتيح لها،كذلك، الاحتكاك بالحياة العامّة، خارج البيت؛ بكلّ ما يعنيه الاحتكاك، وبكلّ ما تعنيه الحياة العامّة، كذلك. من ثمّ أصبحت حياة المرأة معرَّضة لعوامل تأثير جديدة لم تكن في حسبان الحياة الزّوجيّة التّقليديّة. فقد أصبح على المرأة الّتي تخرج للعمل، على سبيل المثال، أن تقتطع من وقت البيت، وفيه الزّوج والأولاد، لصالح العمل خارج البيت. وهي تكسب، بطبيعة الحال، من هذا العمل؛ الأمر الّذي يطرح قضيّة المشاركة في أعباء المنزل. وقد يُتاح لها العمل أكثر؛ فتقتطع من الوقت أكثر، وتكسب، من ثمّ، أكثر؛ فتُطرح مشكلة التّفاوت في الكسب، وربّما في تحمّل الأعباء..الخ. وهكذا، أصبح الوضع الجديد (الّذي تغيّرت معه الأوضاع الاقتصاديّة والاجتماعيّة، وربّما الثّقافيّة والتّربويّة داخل البيت) يطرح أسئلة ومشكلات جديدة على كلٍّ من الزّوج والزّوجة، بل والحياة الزّوجيّة نفسها، عن طبيعة العلاقات داخل البيت، وعن حقوق كلٍّ واحد من

الزّوجين، وواجباتهما، في ظلّ هذه الأوضاع المتغيّرة.

ـ ١ ـ

هذه الأسئلة/المشكلات، أو بعضها على الأقلّ، كان موضوع مسرحيّة باكثير الاجتماعيّة الثّالثة في مصر، الرّابعة في إنتاجه: قطط وفيران. تدور أحداث المسرحيّة في شقّة عادل وسامية، اللّذين بدأت حياتهما الزّوجيّة في التّفتت بعد أن أعطت سامية وقتها كلّه، تقريباً، للعمل. إنّها تعمل في الصّباح وفي المساء، سعيدة بمرتّبها الّذي وصل إلى ستّين جنيهاً، في الوقت الّذي وقف فيه مرتّب زوجها عند خمسة وعشرين جنيهاً لا غير!

وطبيعيّ ألاّ يستطيع مرتّب الزّوج أن يقوم بأعباء البيت. لكنّ سامية ترفض رفضاً باتّاً أن تشارك في هذه الأعباء، على الرّغم من مرتّبها الكبير؛ لأنّ هذه الأعباء، في رأيها، هي مسئوليّة الزّوج وحده، ولو كان أكثر هذه الأعباء ناتجاً عن خروجها للعمل صباحاً ومساء!

ماذا يفعل عادل أمام هذا الوضع الّذي يجد نفسه فيه؟ أيطلّقها؟ إنّ له منها ثلاثة أولاد يخشى على مستقبلهم، فضلاً عن أنّ للطّلاق أعباء مادّيّة لا يستطيع أن يتحمّلها. أيقتلها إذن؟ يبدو أنّه لا يجد إلاّ هذا الحلّ الّذي يسيطر عليه، لكنّه يجد، أيضاً، دون تنفيذه عقبات لن يستطيع اجتيازها أبدا. غير أنّه أعلن رغبته هذه بأن ذبح فرخة! فكان هذا الإعلان كافياً لأن يجتمع في شقّتهما أبوه وأمّها ليبحثا حقيقة الوضع. وتصارح الأمّ ابنتها بأنّها ـ أي الأمّ نفسها ـ قد أخطأت حين صوّرت لابنتها ولأبيها ـ أي أبي سامية ـ من قبلها أنّ المال هو السّند الوحيد للمرأة، في حين أنّها اكتشفت أن هذا السّند إنّما هو بيتها وزوجها وأولادها؛ فإذا حافظت عليهم جميعاً وجدت فيهم، بلا أدنى شكّ، سعادتها الحقيقيّة. فتقتنع سامية، وتعطي لزوجها ما عندها من مال يستعين به على توسيع دائرة نشاطه، الّذي سيعود

ريعه، في النّهاية، عليها وعلى بيتها وأولادها.

وفي خطٍّ آخر، يوازي هذا الخطّ الأساسيّ، كان رمزي، صديق عادل، تاجراً غنيّاً، أخذ يدلّل زوجته حتّى عوّدها البذخ و«الفخفخة». ولمّا أخذت موارده في النّضوب، وأراد أن يضيّق عليها، هجرته إلى مَن هو أغنى منه وأقدر على تلبية مطالبها! ويطلّقها رمزي، على غير إرادة عادل، الّذي كان يريد منه أن يقتلها! ويسعى رمزي إلى الزّواج من ابنة خالة سامية؛ فتتوسّط له أمّ سامية في إتمام زواجه من ابنة أختها[1].

- ٢ -

والمسرحيّة تقوم، كما هو واضح، على تصوير العلاقات الزّوجيّة المنحرفة. وإذا كانت أسباب الانحراف تتعدّد، بطبيعة الحال، تبعاً لظروف كلّ زوجين وطبيعة كلّ واحد منهما، فإنّ الّذي يجمع هذه الحالات جميعاً في المسرحيّة - ماضيها وحاضرها؛ أعني ما نراه عياناً من الأحداث، أو ما يُحكى على لسان الشّخصيّات - سبب أساسيّ، هو انعدام قدرة الزّوجين، أحدهما أو كليهما، على التّعاون لبناء الحياة الزّوجيّة بناء سليماً، يقوم على التّفاهم على أهداف هذه العلاقة، من جهة، ثمّ تحديد دور كلّ طرف من طرفيّ هذه العلاقة، من جهة أخرى، مع الاستعداد الدّائم من كليهما للتّضحية ونكران الذّات في سبيل مصلحة الجميع، من جهة ثالثة.

فوالدة سامية، نفيسة هانم، كانت من ذلك النّوع من الزّوجات العصيّ على التّفاهم والتّعاون مع شريك حياته! لكنّها لا تكتشف هذا ولا تعترف به إلاّ وهي ترى حياة ابنتها، سامية، توشك على الانهيار بسبب الخطأ نفسه؛ فتقول لسامية، مقارنة بين موقفها- الأمّ - وموقف أختها، خالة سامية:

«أجل يا ابنتي، خالتكِ على حقّ فيما تقول. لقد كان والدكِ، حين تزوّجني، أوجه وأنشط وأبرع من زوج خالتك. ولكنّها كانت أعقل منّي وأحكم. فتحت دكّاناً لزوجها، وأشعرته أنّ المال ماله؛ فاجتهد في العمل وأخلص حتّى صار إلى ما صار إليه. وأراد والدكِ أن يحذو حذوه، فمنعتُه ممّا أراد، وحاول بكلّ سبيل أن يُقنعني فلم أشأ أن أقتنع، واتّهمتُه بالطّمع في مالي والاحتيال عليّ؛ فما لبث أن ركبه الهمّ؛ فلجأ إلى الشّراب، وأدمنه؛ فكان منه ما كان»(ص١٥٠).

لم تكتشف نفيسة هانم هذا كلّه، أو قُلْ: لم تعترف به، حتّى بعد دمار زوجها وموته مقهوراً؛ إذ ظلّت، حتّى بعد موته، ترفض الزّواج، ليس وفاء لزوجها ـ بطبيعة الحال ـ ولا حبّاً في ابنتها منه، بل خوفاً على مالها! فكلّ مَن يتقدّم لها «طامع في مالها»، لا فيها هي نفسها!

وكان طبيعيّاً أن تنشأ ابنتها، سامية ـ وقد رأت ما رأته من أمّها ـ على «المبادئ» نفسها: الخوف، بل الرّعب من أن يقترب أحد، حتّى الزّوج من مالها ـ السّند الوحيد للمرأة، في رأيها ورأي أمّها، في الحياة ـ والضّنّ، من ثمّ، على زوجها بما وهبها الله من مال، يمكن أن يطوّر به حياته وحياتهم جميعاً، ويعود خيره على الجميع.

وما كان من الممكن لنفيسة هانم أن تقتنع بغير ما في رأسها، بله أن تعترف به، إلاّ أن تصيبها، أو تهدّدها على الأقلّ، صدمة قويّة، أو تكون مدفوعة برغبة قويّة، كذلك، أو هما معاً، يعيدانها إلى صوابها. فهي، منذ البداية، سيّئة الرّأي في الرّجال جميعاً، الّذين لا يرون في المرأة إلاّ ما معها، وما يمكن أن يحصلوا عليه منها. فهي، في الفصل الأوّل، تأتي إلى ابنتها لتزرع في نفسها الشّكّ والخوف ـ أو لتؤكّدهما، في الحقيقة ـ من زوجها؛ فالرّجال، كلّهم، شرّ، عيونهم، دائماً، على ما في أيدي زوجاتهم، وإلاّ فكّروا في قتلهن! ولا يخلو طلب لرجل، ولو كان ظاهره الخير، من مصلحة وطمع. فهي تنظر إلى طلب الدّكتور راضي، والد عادل، لأن يعالجها من مرضها الّذي يتسبّب في عصبيّتها، على أنّه طلب مغرض؛ لأنّ الدّكتور راضي، في

رأيها، «خبّاص» و«خبيث»و«رذيل، سمج» أيضاً، بل هو يفتح عيادته لممارسة كلّ ما يُغضب الفضيلة والخُلُق!

غير أن نفيسة هانم تجد، أخيراً، ما يُعيدها إلى الطّريق السّويّة: صدمة قويّة، ورغبة لا تقلّ قوّة، في وقت واحد تقريبا. أمّا الصّدمة فكانت حين عرفت أنّ عادلاً، وقد وصلت حياته الزّوجيّة إلى طريق مسدودة، قد سيطرت عليه فكرة قتل زوجته؛ أي ابنتها. وأنّ فكرته توشك أن تخرج من حيّز التّفكير إلى حيّز التّنفيذ؛ فبعد أن كانت تتملّكه في النّوم وحده، بدأ يجمع أكبر عدد من أدوات القتل: مسدّساً وسكّيناً وموسى كبيرة للحلاقة. أكثر من هذا أنّه ذبح «فرخة» تدريباً لنفسه على القتل! حينئذٍ عرفت نفيسة هانم أنّ حياة ابنتها الزّوجيّة ليست وحدها المهدّدة، بل حياة سامية نفسها هي الّتي يُخشى عليها. وما هذا كلّه إلاّ بسبب ما ربّتها عليه من الحرص، بل البخل، ولو على زوجها وأولادها.

ثمّ كان بقاؤها مع ابنتها لحمايتها من زوجها، وبقاء الدّكتور راضي لحماية ابنه من نفسه، فرصةً لتعرف نفيسة هانم الدّكتور راضي عن قرب وعلى حقيقته، وتعرف تضحياته في سبيل تربية ابنه وضمان استقرار حياته وسعادته، والّتي لم تقف عند حدّ؛ بداية من المال، الّذي لم يبخل عليه بشيء منه أبدا - حتّى أنّه على استعداد لأن يبيع أرضه الّتي يحبّها - وليس انتهاءً بوقته وعمله. إزاء هذه الشّخصيّة المدهشة للدّكتور راضي، لا تملك نفيسة هانم نفسها أن تحبّه، خصوصاً وأنّه اعترف لها، أيضاً، بحبّه لها؛ فخافت نفيسة أن يضيع منها وقد أصبح ما بقي من حياتها متعلّقاً به!

اجتمع على نفيسة هانم، إذن، هذا الخوف الشّديد على ابنتها، وهذه الرّغبة القويّة في الارتباط بالدّكتور راضي - أو قُلْ: في إدراك ما بقي من حياتها - بعد أن عرفت حقيقته. دفعها هذا كلّه إلى أن تراجع نفسها، وتراجع لا المبادئ الّتي ربّت عليها ابنتها وحسب، بل تراجع حياتها كلّها؛ من بدايتها مع زوجها، الّذي خذلته

فمات مقهوراً، وقارنت موقفها من زوجها بموقف أختها من زوجها، ثمّ الموقفيْن بموقف ابنتها من زوجها، الّذي يقاوم الهزيمة يائساً، ويوشك - في يأسه - أن يحطّم كلّ شيء: زوجته، ونفسه، وأباه، وحماته، وأولاده! أمام هذا كلّه لم تملك نفيسة هانم نفسها عن الاعتراف الّذي سيخلّصها هي من وقر ما ارتكبت في حقّ نفسها أوّلاً، ثمّ في حقّ زوجها وابنتها، وسيعيد إلى ابنتها رشدها؛ فتستقيم حياتها؛ فتعترف بأنّ أختها كانت على حقٍّ إذ بنت زوجها ومستقبل أبنائها، وأنّها هي كانت على الباطل حين تخلّت عن زوجها فدمّرت حياته، ثمّ كانت على وشك أن تدمّر حياة ابنتها مع زوجها وأولادها.

- ٣ -

أمّا الابنة، سامية (لاحظ السّخرية في الاسم؛ فهي بعد التّحوّل يُتوقّع أن تكون اسماً على مسمّى؛ أمّا قبل ذلك فلم يكن لها من اسمها نصيب!)، فعلى الرّغم من أنّها مثل حيّ على هذا النّوع من الزّوجات الأنانيّات، فإنّها كانت ضحيّة بقدر ما كانت جلّادا. فقد كانت ضحيّة لتربية أمّها لها، وما نشّأتها عليه. فقد ظلّت الأمّ تصبّ في أذنيْ ابنتها حكايات طويلة عن مطامع أبيها في مالها، حتّى تركت في رأس سامية - على الرّغم من حبّها لأبيها - صورة منحرفة عن هذا الأبّ، ومن ثمّ عن الرّجال جميعا، بوصفهم شرهين، طامعين فيما في أيدي نسائهم، حتّى أنّ سامية كانت تتمنّى لو كان أبوها غير ذلك! فكانت النّتيجة الطّبيعيّة أن ينعكس هذا كلّه في سلوكها شرهاً إلى جمع المال، من جهة، وضنّاً به على أقرب النّاس إليها: زوجها وأولادها، بل حتّى نفسها، من جهة أخرى.

لكنّ سامية تحوّلت، بعد الزّواج، إلى جلّاد لزوجها وأولادها. فمع ما كانت تتميّز به سامية من الشّره والبخل - أو بسببهما - كانت تثقل كاهل زوجها بمطالب ليس في قدرته تحقيقها، كما تحمّله نتائج أفعال لم يكن هو سبباً فيها، بل ربّما كانت هي

نفسها السّبب فيها. فتكالبها على العمل ليلاً ونهاراً يكون، بطبيعة الحال، على حساب مسئوليّتها الأساسيّة في رعاية الزّوج والأولاد؛ فتلقى المسئوليّة على خادمة يدفع لها الزّوج! فإذا ذهبت الخادمة ـ لسوء معاملة سامية لها ـ أرسلت الأولاد إلى أمّها، ثمّ طلبت من زوجها أن يدفع لأمّها أضعاف ما كان يدفعه إلى الخادمة! وهي تتمسّك ـ في الأحوال جميعاً ـ بأنّ مسئوليّات البيت كلّها واجبة على الزّوج؛ أمّا مسئوليّاتها هي فلم تسأل نفسها عنها أبداً!

وهي ـ في زهوها بوضعها الوظيفيّ والماليّ ـ تنكر كلّ فضل لزوجها عليها، وتضحياته من أجلها. فهي لا تذكر له ـ وهي تكدّس أموالها في البنك، وهو يمدّ يده لأبيه فلا تهتزّد أنّه ضحّى بترقياته في العمل؛ لأنّ شرطها كان أن ينتقل إلى العمل خارج القاهرة، حتّى لا يتركها تتحمّل مسئوليّة الأولاد وحدها. كما نسيت له أنّه ساعدها بماله على الالتحاق بالمدارس اللّيليّة لتتعلّم مهارات ساعدتها على التّرقّي في عملها، والحصول، من ثمّ، على أعمال إضافيّة، مع الزّيادة في المرتّب، بطبيعة الحال، في الوقت الّذي ظلّ هو فيه أسيراً لوظيفته الصّغيرة بمرتّبها الضّعيف، يتلقّى لومها الدّائم على كسله وتراخيه و«خيبته»!

كان دافع سامية الأوّل إلى هذا الجري المحموم وراء المال خوفها من المستقبل، وأمامها صورة أمّها، الّتي كانت، كما صوّرت الأمّ نفسها، «ضحيّة» لطمع أبيها، ثمّ هاهو مات وتركها مع ابنتها بلا عائل؛ فكيف كان يمكنها أن تعيش وتُربّي ابنتها لو أنّها أطاعت أطماع الأبّ وسلّمته أموالها؟!

غير أنّ هذا الجري وهذا الخوف تحوّلا إلى حركة محمومة تدوس في طريقها كلّ «شيء» ـ ولو كان الزّوج والأولاد ـ وكلّ قيمة ـ ولو كانت قيمة المودّة والرّحمة بين الزّوجين، بل ولو كانت قيمة الأمومة نفسها! حتّى هانت في نظرها، ومن ثمّ في سلوكها، كلّ الرّوابط، وأخذت «توزّع» بخلها على الجميع: من والد زوجها، بعد الزّوج نفسه والأولاد، إلى أمّها، دون أن تستثني ـ للأمانة! ـ نفسها! (راجع الفصل الأوّل

ص٤٠ ـ ٤٧، والثّاني ص١١٠ ـ ١١٢). ولم تكتفِ ببخلها، بل كان طبيعيّاً أن يؤدّي بها حرصها ـ كما أشرنا ـ إلى إهمالها لكلّ مسئولياتها العائليّة، اعتماداً على الخادمة أو أمّها في رعاية أولادها، وعلى «الثّلاّجة» في رعاية زوجها!

وكما كانت الأمّ، نفيسة هانم، في حاجة إلى صدمة قويّة ورغبة لا تقلّ قوّة لتستعيد رشدها، كانت الابنة، سامية، في حاجة إليهما كذلك «لتشفى» من هذا الحرص الّذي يوشك أن يدمّر حياتها.

وقد جاءتها هذه الصّدمة من ناحية عادل. فقد كانت، دائماً، مطمئنّة إلى حبّه لها، حتّى لَتقول لأمّها: «يخيَّل إليّ أنّه يحبّني حبّاً عظيما» (ص٤٦). بل إنّها كانت مطمئنّة إلى أنّه لا يطلب حتّى الطّلاق، وهو أقرب ما يطلبه الزّوج حين يضيق بزوجته!

لكنّ سلوك عادل، أخذ، كما أشرنا آنفاً، يتغيّر؛ فأصبحت تلميحاته إلى القتل مستمرّة، وأخذ يجمع أدوات القتل، بل أخذ يدرّب نفسه عليه! ثمّ كانت مخاوف أمّها ووالد عادل، اللّذيْن حملا تهديدات عادل على محمل الجدّ؛ فانتقلا للإقامة معهما ليحمياهما ممّا يمكن أن يصيرا إليه. بدأ هذا كلّه يجعل جوّ البيت متوتّراً، ويزعزع موقف سامية في اطمئنانها من ناحية عادل، حبّه وسلبيّته؛ فتقول لأمّها «إنّكِ ستجعلينني أخاف منه يا ماما من غير داع..» (ص٤٧). وهي تعلم أنّ «من غير داع»، هنا، غير صحيحة؛ فإذا كان حبّ عادل لها ـ وهو موجود وقويّ ـ وحبّه للأطفال، يمنعانه من طلاقها، فهما لا يمنعانه من قتلها، بل ربّما كانا هما اللّذان يدفعانه إلى هذا التّفكير في قتلها! وكانت هذه الصّدمة.

أمّا الرّغبة القويّة الّتي تحقّقت لسامية خلال هذه الأزمة فكانت في اعتراف أمّها بأنّها (أي الأمّ) كانت السّبب الرّئيس في الكارثة الّتي حاقت بزوجها (والد سامية) بحرصها على مالها وضنّها عليه في محنته بالمساعدة والعون، مع قدرتها عليهما. لقد كانت سامية، على الرّغم من إلحاح أمّها المستمرّ في انتقاد «طمع»

أبيهـا، تكنّ لأبيهـا - الّذي لم تره؛ فـقـد ولدت بعـد وفـاته، كمـا سنري حـالاً - حبّاً عميقاً؛ فكانت دائمـة الدّفاع عنه في مواجهة اتّهامـات أمّها، لا تتوقّف إلاّ أن يعييها هذا الدّفاع، أو أن تشعر بأنّ دفاعها يجرح أمّها جرحاً بليغا. وكثيراً ما كانت سامية تعبّر عن مللها، بل ضيقها، من كثرة هجوم أمّها على أبيها: «عارفة يا ماما. سمعتُ ذلك مـراراً منكِ» (ص٤٤). غيـر أنّ الأمّ لم تكفّ أبداً، حتّى الأزمـة الأخيـرة، عن هذا الهجوم، متذرّعة بنصح ابنتها وتبصيرها: «لتتّعظي وتتّقي شرّ هؤلاء الرّجال». بل هي تحكي لابنتها كيف حاول أبوها أن يقتلها، مع أنّه اعترف بأنّه كان يحبّها! فتأخذ سـاميـة، لضيقهـا من الموقف، في إغـاظة أمّهـا، قائلة لها إنّ هذا الاعتـراف من الأبّ بأنّه يحبّها، كان اعترافاً كاذباً، وأنّه إنّما فعل ذلك «ليخفّف العقوبة عن نفسه»، ثمّ إنّه فعل ذلك لأنّه لم يكن له منها أولاد، ولم يرَ ابنتـه، الّتي لم تكن قـد ولدت بعـد، وربّمـا لو كان رآها لتغيّـر كثيـرا. بل إنّ سـاميـة كانت تصرخ، أحيـاناً، في وجـه أمّهـا: «أرجوكِ. أنا لا أسمح لكِ أن تذكري والدي بسوء بعد الآن» (ص١٤٩).

غيـر أنّ الأمّ - في الحقيقـة - كانت على وشك أن تعتـرف لابنتهـا بخطئهـا الّذي أودى بسعادتها، ودمّر حياتها وحياة زوجها، وكان على وشك أن يدمّر حياة ابنتها، بعد أن دمّـر سعادتها. وقد اعترفت الأمّ بهذا الخطأ فعلاً؛ فكان لهذا الاعتـراف مفعول «السّحر» على سامية.

لقد أصبحت سـاميـة، بعد هذا الاعتـراف الّذي تمنّتـه من قلبهـا طويلاً، وهذه الصّدمـة الّتي مـا خطرت لها يومـاً على بال، مستعدّة لأن تناقش «مسلّماتها» الّتي تربّت وعاشت حياتها حتّى الآن عليها؛ فتنازلت لزوجها عن أموالها في البنك لتمكّنه من تغيير حياته بمشاركة رمزي في دكّانه، دون حاجة لبيع أرض أبيه.

- ٤ -

أمّا الحـالة الثّالثـة في المسرحيّة - بعد حالة نفيسة هانم، وحالة ابنتها سامية -

فهي حالة رمـزي وزوجته إحسـان. فقد تـزوّجت إحسـان من رمـزي ـ فيـما يبدو ـ طمعاً في ثروته، وضماناً لحياة البذخ الّتي كانت تطمع فيها. ولم يخذلها رمزي في بداية حياتهما الزّوجيّة؛ فقد كانت تجارته رائجة، تدرّ عليه دخلاً محترماً، وأوهمها، من أوّل يوم لزواجهما، أنّه مليونير، وعاملها على هذا الأساس؛ فعوّدها على «البذخ والفخفخة»، حتّى صارت، كما يقول له عادل: «لا تتذوّق الشّاي إلاّ في جروبّي أو سميراميس، ولا تستطيب الغداء أو العشاء إلاّ في ميناهاوس أو هيلتون، ولا ترتدي الفستان ما لم تكن أجرة تفصيله عشرين جنيهاً فأكثر..صحيح أم لا؟..».

والحياة الزّوجيّة لا تقوم أبداً على هذا النّحو من السّرَف والسّفاهة الّذي كانت تعيش عليه إحسان. ثمّ إنّ الحياة الزّوجيّة لا تقوم في الأماكن العامّة، بما يعنيه التّردّد الدّائم على هذه الأماكن من انفلات في السّلوك، وتنصّل من المسئوليّة: مسئوليّة إقامة بيت وأسرة و«حياة» عائليّة هادئة لزوجين متفاهمين، متساندَين. وقد وضع عادل إصبعه على الجرح حين قال له: «كنتَ تعاشرها كأنّها خليلة تقضي معها فترة تطول أو تقصر، لا زوجة تعيش معكَ طول العمر» (ص٦).

ولم يكن غريباً ولا مفاجئاً، وسط هذا الجو المفلوت من ربقة المسئوليّة، ألاّ يُرزق الزّوجان أولاداً؛ لأنّ وجود الأطفال يعني، دائماً، حياة مستقرّة، وتضحية من أبوين، أو أحدهما على الأقلّ، تقتضيها مسئوليّة تربية الأولاد والحفاظ عليهم. وهذا كلّه لم يتحقّق منه شيء لرمزي وإحسان؛ لأن وجود الأطفال كان سيعوقهما عن ممارسة هذا اللّون من الحياة الّذي رضيا به إن اختياراً، في حالة إحسان، أو قهراً واستهتاراً، في حالة رمزي ـ وكأنّه الحياة الطّبيعيّة!

ولهذا، أيضاً، لم يكن غريباً ولا مفاجئاً أن تفلت إحسان من «قبضة» رمزي بمجرّد ظهور بوادر العجز في قدرة رمزي على الاستمرار في تحمّل ممارسة زوجته لهذا اللّون من الحياة، بعد أن بدأت قدراته الماديّة تكلّ عن الوفاء بطلباتها الّتي لا تنتهي؛ أوّلاً، لإسرافها الشّديد فيما تطلب، وثانياً، لمشاكل صادفته في

تجارته، حتّى أوشك على الدّمار الماديّ. ولم يكن ردّ فعلها ردَّ فعل الزّوجة الوفيّة الّتي تتحمّل الحياة مع زوجها عسراً ويسراً ـ ككلّ امرأة مسئولة ـ بل تركته لترتمي بين يدي مَن هو أكثر قدرة على الوفاء بتطلّعاتها وإسرافها ـ وهو ما غذّاه رمزي نفسه ـ فطلّقها.

ولم يكن لهذا المرض، مرض التّباهي والتّفاخر والإسراف، من شفاء عند باكثير؛ لأنّ مقوّمات الحياة الطّبيعيّة، ومن ثمّ مقوّمات الشّفاء، لم تكن موجودة أصلاً بين الزّوجين. فقد تزوّج رمزي من إحسان وهو يعرف «مرضها»، ورضيه فيها، بل غذّاه عندها، متصوّراً أنّه لن يكلّ بطلباتها أبدا. أمّا إحسان، فلم تتحمّل مسئوليّة أبداً، ولم يعوّدها رمزي هذا، بل استسلم، كما أشرنا، لكلّ طلباتها، سعيداً بتحقيقها لها. ولهذا، فقد كان الحلّ الوحيد الصّالح لها هو التّخلّص منها؛ لأنّ «هدايتها» إلى الطّريق المستقيم كانت صعبة، إن لم تكن مستحيلة؛ فطلّقها رمزي، وسافرت هي مع خطيبها الجديد تاركة مصر كلّها، إلى لبنان.

والصّدمة الّتي أصابت رمزي بطلاق زوجته، بعد تخلّيها عنه في محنته، والّتي كان يحبّها، جعلته يتخبّط في قراراته. فهو يريد أن يتزوّج من قمر، ابنة خالة سامية، ويسافر بها ـ بثمن دكّانه الّذي سيبيعه إلى سامية ـ إلى لبنان؛ «ليغيظ»، بالزّواج والسّفر، سامية وخطيبها! لكنّ أهل قمر يرفضون هذا الزّواج، ثمّ يعلّقونه؛ فالزّواج لا يمكن أن يقوم على مجرّد أن تكون الزّوجة سلاحاً يكايد به الزّوج زوجته السّابقة، فضلاً عمّا في هذا الموقف من دلالة على أنّ رمزي ما يزال يحبّ إحسان، ويتّخذ قراراته مستحضراً مشاعرها، إيجابيّة كانت أو سلبيّة. وقبل هذا كلّه، وبعده، فلا يمكن أن يبدأ زواج صحيح على تدمير الزّوج المنتظَر لنفسه، بتدمير رأسماله الّذي يعيش عليه، أو الّذي يمكن أن يبدأ به حياة جديدة.

ولم يكن ثمّة من سبيل لإعادة الأمور إلى نصابها الصّحيح في حياة رمزي، بل وفي حياة الجميع من حوله، بعد تعقُّد الأمور على النّحو الّذي أشرنا إليه، إلاّ

بتدخُّل القدر نفسه. فقد وصلت إلى رمزي برقيّة من لبنان تخبره بموت إحسان وخطيبها في حادث. عندها يبدأ رمزي في استعادة توازنه؛ فـ «يشفى» من حبّ إحسان، ويتفق مع عادل على مشاركته في تجارته، بعد أن أعاد اعتراف نفيسة هانم، ثمّ عودة سامية إلى جادّة الصّواب، الوضع إلى طبيعته في بيت عادل، وفي حياة نفيسة هانم نفسها، بزواجها من والد عادل.

إنّ المشكلة المشتَركة بين هذه الزّيجات الثّلاث ـ كما رأينا ـ تكمن في أنّ العطاء فيها كان من جانب واحد دائما، وكان الأخذ، من ثمّ، من جانب واحد، دائماً، كذلك. ولا يمكن أن تقوم حياة زوجيّة ناجحة على هذا التّركيب العجيب؛ فالحياة الزّوجيّة «شركة» بين الزّوجين، تقوم على التّفاهم والتّعاون والمحبّة، وإذا كان لكلّ طرف من الطّرفين في هذه العلاقة طبيعته الخاصّة، وقدراته، المادّيّة والنّفسيّة؛ فلابدّ أن يستجيب كلٌّ من الطّرفين فيها لطبيعة شريكه، وظروفه المتغيّرة، ويقدّرها، بقدر ما يحافظ على خصوصيّته هو الذّاتيّة ويتمسّك بها؛ فيشارك، بهذا، في العطاء بقدر مشاركته في الأخذ، ويقوم بواجبه كما يطالب بحقّه، بل ربّما قبل أن يطالب بحقّه! إذ لا يستطيع جانب واحد، مهما بلغت قدراته وحبّه للطّرف الآخر، أن يعطي دائماً، دون أن يأخذ شيئاً على الإطلاق! وحين يحدث هذا، فإنّ طبيعة الحياة التّغيّر، وطبيعة الطّاقة الإنسانيّة أنّها محدودة؛ فإذا تغيّرت ظروف الحياة الّتي يسّرت العطاء، أو نفدت القدرة على العطاء أو حتّى كلّت (ولابدّ أن تكلّ!)؛ فلا مفرّ من الحرمان، وعندها تحدث الكارثة ـ كارثة الفراق أو الطّلاق.

لقد أعطى كلٌّ من عادل ورمزي بقدر ما يستطيعان، ودون أن يطلبا لعطائهما مقابلاً، حتّى إذا نفدت قدرتهما على العطاء والتّضحية، التفتا إلى مَن بجانبهما، فلم يجدا عوناً أو مساعدة أو حتّى تقديراً لما أعطيا. عندها استسلم رمزي وطلّق زوجته، ربّما لاقتناعه بأنّ عطاءه غير المحدود كان خطأً من البداية، ولأنّه ليس بينه وبين زوجته ما يربطهما خارج هذه العلاقة الغريبة ـ علاقة «المموِّل» لتطلّعات

زوجته، فحبّه لها كان، دائماً، من طرف واحد؛ أمّا حبّها هي فكان، دائماً كذلك، للمال الّذي يتيح لها أن تفعل ما تشاء وقتما تشاء! أمّا عادل؛ فقد كان أمامه ما يدافع عنه: حبه لزوجته، وحبّ زوجته له، كذلك، ثمّ حبّه لأولاده؛ فكان لابدّ أن يقاوم حتّى تستقيم الأمور.

- ٥ -

وإذا كان رمزي يلقي اللّوم كلّه على رمزي في إفساد إحسان، زوجة رمزي؛ لأنّه كان يعاملها معاملة «خليلة ليلة، لا زوجة عُمر»، فإنّ عادل نفسه لا يخلو من لوم على موقفه من زوجته وموقف زوجته منه. فقد أعطى عادل لزوجته الكثير، ودون مقابل يذكر، هو الآخر؛ فأتاح لها الفرصة كاملة للعمل، ثمّ للتّدريب من أجل مزيد من العمل والتّرقي، ومزيد من الكسب، حتّى أنفق آخر ملّيم ورثه عن أمّه، وبدأ يمدّ يده لأبيه، بل أوشك أن يضطّر أباه لبيع أرضه ليساعده على بدء حياة جديدة. وفي الوقت نفسه، لم يحاول أن يوقف سامية عند حدودها الّتي ينبغي ألاّ تتعدّاها في الحركة والطّموح، أو يدفعها إلى أن تخلق، على الأقلّ، توازناً بين حقوقها خارج البيت وواجباتها داخله؛ أي واجباتها تجاه زوجها وأولادها.

وقد أخّر عادل مواجهته لزوجته خمس سنوات كاملة، هي عُمر زواجهما، بعد أن فاض به الكيل. فقد سكت عادل على العيش ساكناً، سلبيّاً، بل راضياً، في كثير من الأحيان، عن سلوك زوجته، أو هو، على الأقلّ، لم يبدِ برماً أو اعتراضاً على ما تفعل. لكنّه في النّهاية، وكما كان لابدّ أن يتوقّع، كَلَّ عن حمل هذا كلّه؛ فكانت المواجهة. وهو حين اختار المواجهة، لجأ إلى أكثر صور هذه المواجهة تطرّفاً: القتل، أو التّهديد به، على الأقلّ. هذه الصّورة العنيفة للمواجهة تدلّ - على عكس ما قد يبدو من ظاهرها - على منتهى الضّعف في بناء الشّخصيّة. ذلك أنّ الشّخصيّة القويّة، القادرة على حسم المشكلات - الزّوجيّة وغيرها - عن طريق إيجابيّ، لا تضع

القتل مكان التّفاهم أو حتّى مكان البتر الهادئ، الواثق لأسباب المشكلة الّتي تعاني منها.

إنّ عادل يستبعد كل أسباب حلّ المشكلة في هدوء، وإن كان في حسم كذلك. وأوّل هذه الحلول وأقربها هو التّفاهم، لكنّ سُبُله بينهما مقطوعة، والعلاقة بينهما هي علاقة استنفار دائم؛ فأحدهما لا يطيق للآخر كلاماً: هي تسخر، دائماً، من كسله وانعدام طموحه، وهو دائم الصّياح والتّهديد. ويكون الاحتمال الثّاني، المعقول، هو الطّلاق. لكنّ عادل يستحضر دائماً كلّ العقبات الكفيلة بجعله مستحيلاً؛ فهو يذكر الأولاد وما يكون عليه حالهم بعد انفصال والديهم، ثمّ ما ينبغي أن يدفعه من المؤخّر والنّفقة ونفقة الأولاد..الخ، وهو لا يملك من هذا كلّه شيئا! فلا يبقى أمامه، إذن، إلاّ الحلّ الوحيد «المعقول» وممكن التّنفيذ (!)، وهو القتل!

غير أنّه «حلٌّ» لن يحدث أبداً، بطبيعة الحال؛ لأنّ الّذي يجد هذه الحجج كلّها لكي لا يطلّق زوجته، لابدّ واجد ما هو أكثر منها وأَوْجَه لعدم قتلها، مهما هدّد وتوعّد! فهو يضع الأولاد أمام عينيه: كيف يكون حالهم بعد مقتل أمّهم، وسجن أبيهم، ثمّ إعدامه؟! وكيف يكون حال أبيه، الّذي أحبّه وضحّى من أجله؟ أيكون جزاؤه منه أن يقضي على سمعته، وهو الطّبيب النّاجح؟! وهو يذكر السّجن الّذي سيكون قبل الإعدام، وما فيه من قذارة لا يستطيع احتمالها، والرّوماتيزم الّذي ستهيّجه رطوبة السّجن، ويذكر النّاس وما سيتقوّلونه عنه، حتّى لتضيع الحكمة الّتي يرمي إليها من وراء فعلته؛ فهو يريد أن يضرب مَثَلاً للأزواج، وعِبرة للزّوجات «اللّواتي يرين الزّواج استغلالاً بشعاً للزّوج؛ يأكلن ماله، ويمتصصن صحّته، ويستنجبنه الأطفال». أكثر من هذا إنّه يذكر لزوجته نفسها ـ الّتي يريد قتلها ـ أنّها «على ما فيها من المادّيّة البغيضة، والجشع الكلبيّ، ودناءة النّفس، وجمود العاطفة، وخمود الرّوح» (إلى هذا الحدّ بلغت «كراهيته» لها!!)، لكنّها، مع هذا كلّه، أو بالرّغم منه، «شريفة». و«شرفها»، لاشكّ، نقطة في صالحها تمنعه ـ مع غيرها من أسباب

عادل الكثيرة المعطّلة ـ من قتلها، أو تجعله، على الأقلّ، يتردّد طويلاً في قتلها.

إنّ هذا كلّه إن دلّ على شيء، فإنّما يدلّ، لا على تردّد عادل في تنفيذ فكرة قتل زوجته فحسب، بل على أنّ عادل لم يكن جاداً حقيقة في تبنّي الفكرة. لا نعني، بطبيعة الحال، أنّه كان كاذباً في الجهر بها، بل نعني أنّه لم يكن يقصد من ورائها ـ ودون وعي منه ـ إلاّ التّهديد، الّذي رمى من ورائه، كذلك، إلى تدخُّل الآخرين لحلّ المشكلة! فالحقيقة هي أنّ عادل لا يملك أيّ طاقة تُذكر للقتل. والدّليل على ذلك أنّه حين يذبح «فرخة» للتّدريب على القتل ـ كما يقول ـ يستنفد هذا الذّبح طاقته للقتل جميعاً! ليصبح بعد هذا الذّبح شديد الرِّقّة في عواطفه تجاه زوجته، حتّى لكأنّ «الفرخة» افتدتها، كما يقول رمزي في عفويّة صادقة. إذ نجده، بعد إتمام عمليّة «الذّبح»، يقف أمام صورتهما ليلة الزّفاف ليناجيها، قائلاً:

«سامية! سامية! أصبحتِ اليوم، كما كنتِ من قبل، ملاكي الجميل الكامل. ذهب عنكِ شُحُّكِ وحرصكِ وما يتّصل بهما من عيوب، وبقيتْ لكِ أعظم فضيلة تلقين بها وجه الله، ألا وهي الشّرف. سامحيني يا حبيبتي، واسمحي لي أن أطبع على جبينكِ الطّاهر قُبلتي الأخيرة».(ص٨٨)

بل هو،قبل هذا، يتمنّى لو أنّ سامية كانت خائنة: «إذن لأقدمتُ على قتلها دون تردّد، وإذن لتخلّصتُ من هذا العذاب الّذي أعانيه» (ص١١).

والطّريف أنّ عادل يحذّر صديقه رمزي من أن يكون كـ «هاملت» ـ الّذي لا يعرفه رمزي، ولم يسمع بهـ والّذي كان «عيبه الأساسيّ، بإجماع النّقّاد، أنّه يفهم كلّ شيء، ويعرف كلّ شيء، ولكنّه لا يستطيع أن يُقْدِم على عمل حاسم» (ص١٦). ولمّا يطمئنه رمزي بقوله: «..كيف أكون مثله وأنا لا أعرفه؟»، يعرف عادل (وقد حدس المتلقّي قبله!) أنّه إنّما كان يحذّر نفسه، لا صديقه، من أن يكون طويل التّردّد كهاملت. فهو يخاطب نفسه، بعد خروج رمزي، قائلاً:

عادل: (يردّد لنفسه) كيف أكون مثله وأنا لا أعرفه؟ يظهر أنّه (يعني رمزي) على

حقّ. يظهر أنّ قراءة هاملت تُعدي القارئ بالدّاء الّذي فيه، ولاسيّما مَن عنده استعداد طبيعيّ للعدوى. غير أنّ الشّاعر يقول: عرفتُ الشّرَّ لا للشّرِّ لكنْ لتوقّيه

ومَن لا يعرف الشّرَّ من النّاس يقع فيه

تُرى أيّ الرّأيَيْن هو الصّحيح؟ (ص١٧)

والشّرّ ـ في رأي عادل، هنا ـ لا يعني غير تردّد هاملت، الّذي يفترض أنّ المعرفة به تجعل العارف بمنجى عن الوقوع فيه. غير أنّ حديث عادل عن «العدوى» بهاملت، و«الاستعداد الطّبيعيّ» لها، ثمّ عدم قطعه بأيّ الرّأيَيْن أصحّ (أنّ المعرفة بالدّاء تُعدي، أو أنّ المعرفة به تقي منه) إشارةً جديدةً إلى أنّه لن يرتكب مع زوجته مكروهاً، وأنّه واقع، منذ البداية، في تردُّد هاملت، الّذي يحذّر صديقه من الوقوع فيه!

ـ ٦ ـ

والإشارة إلى هاملت، على لسان عادل هنا، تلعب أكثر من دور في وقت واحد؛ فهي ـ من جهة ـ تربط بين الشّخصيّتين في طبيعتهما، سواء في كونهما مثقفين، وكونهما رفيقي المشاعر، حسّاسين، ثمّ في كونهما ـ في المحصّلة النّهائيّة ـ متردّدين أمام الفعل العنيف الباتر. وإذا كان عادل قد نفى كلّ فعل آخر قد يكون متحضّراً أو أقلّ عنفاً، حتّى الطّلاق، ولم يبقِ لنفسه إلاّ أكثر الأفعال عنفاً ودمويّة، فلكي يتيح لنفسه أوسع مجال ممكن للتّردّد. وهي مفارقة تظهر في سلوكه وكلامه بوضوح. من ذلك، مثلاً، تحذيره لرمزي، أوّلاً، من «السَّرَحان»، الّذي يراه «أقبح داء يصاب به رجل في القرن العشرين. لقد عرف المتنبّي ذلك حين يقول:

إذا كنتَ ذا رأيٍ فكن ذا عزيمةٍ فإنّ فسادَ الرّأي أنْ تتردّدا» (ص١٦)

ثمّ هو يحذّره، ثانياً، من التّردّد، كما رأينا.فإذا هو، في الحقيقة، يحذّر نفسه

أكثر من تحذيره لصاحبه (راجع الفقرة السّابقة). ولعلّ المشهد الّذي يحاور فيه عادل نفسه ـ من ص٧٤إلى ص٧٦ ـ والّذي سيكون مقدّمة للفعل «العنيف» ـ ذبح «الفرخة»لـ شاهد على هذا. فعادل، في بدايته، متردّد ـ في قتل زوجته ـ بين القتل بالمسدّس أو بالبندقيّة أو بالسكّين، مع علمه أنّه «..لا فرق بين طريقة وطريقة، ولا بين سلاح وسلاح. كلّ شيء تستطيع أن تقتل به إذا عقدتَ النيّة وصدقتَ العزم. العزم هو الّذي يقتل لا السكّين ولا البندقيّة!» (ص٧٥). لكنّه لا يلبث أن يعود إلى «تمحّكاته»، الّتي أشرنا إليها، عن شهور السّجن السّابقة على الإعدام، وسمعة أبيه..إلى آخر ما تحجّج به ليعطّل إرادته عن التّنفيذ، ويعوق حركته عن الاندفاع إلى الأمام. لكنّه ـ على أيّة حال ـ يُقدِم أخيراً على فعل عنيف، هو قتل «الفرخة»، تدريباً لنفسه على قتل زوجته، أو هذا ما كان يتصوّره. غير أنّه يكشف في أعقاب هذه اللّحظة مباشرة؛ لحظة الانتصار على الضّعف والتّردّد، كما تصوّر وتصوّرنا معه ـ عن ضعفه النّفسيّ الّذي لا يحتمل هذا الفعل العنيف، ولا أن يفعل فعلاً عنيفاً آخر. فهو يشكو، في هذه اللّحظة، الدّوار، وأنّ الأرض تميد به، والدّنيا تظلم في عينيه! فإذا وقعت عينه، في اللّحظة نفسها كذلك، على صورته مع سامية ليلة زفافهما ناجاها مناجاة مَن نسي كلّ شيء يسيء، وتذكّر، فقط، تاج العِفّة والشّرف الّذي يزيّن رأسها!

ويعيدنا مشهد «الفرخة» الّتي يذبحها عادل للتّمرين إلى هاملت من جديد؛ فهو، هنا ـ كهاملت أيضاً ـ يوجّه سلاحه إلى غير عدوّه؛ إذ يقتل هاملت بولونيوس بدلاً من كلوديوس في حجرة أمّه(٢)؛ فكلاهما يستهلك جانباً من طاقته ـ أو طاقته كلّها، ربّما! ـ على الفعل العنيف الّذي ينويه من غير طائل، من جهة، ويقوّي شكّه وتردّده إزاء ما هو مقدِم عليه، من جهة أخرى. بل إنّ عادل يختبئ خلف السّتارة ـ أواخر الفصل الثّالث ـ وقد أشرع مسدّسه، هامّاً بإطلاق النّار على سامية عدّة مرّات ـ أثناء تطاولها عليه في نقاشها مع أمّها ـ لكنّه لا يفعل! معيداً إلى الأذهان مشهد

انفراد هاملت بعمّه في قاعة الصّلاة، لكنّه لا يقدِم على قتله في هذا المكان «حتّى لا يرسله إلى النّعيم»!

وتلعب الإشارة إلى هاملت، من جهة ثانية، دوراً تنفيسيّاً في جوّ المسرحيّة؛ إذ تجعل المتلقّي يكاد يوقن أنّ عادل ليس جادّاً في تهديده لزوجته بالقتل، أو هو، في الحقيقة، قد يكون جادّاً، لكنّه غير قادر ـ نفسيّاً وعقليّاً ـ على تنفيذ هذا التّهديد؛ فتهديداته لا تعدو أن تكون «تهديدات»، تدخل في باب «العصبيّة» في السّلوك أكثر من دخولها ـ بل هي لا تدخل على الإطلاق، في الحقيقة ـ في باب «الإجرام» أو الشّرّ. ومن ثمّ فأثرها «التّرويحيّ» الملهويّ أشدّ من تأثيرها المأسويّ الضّاغط.

ـ ٧ ـ

المتلقّي يكون ـ خلال هذا كلّه ـ خالي الذّهن، بطبيعة الحال، من هذه التّحليلات الّتي أشرنا إليها، ومن ثمّ فإنّ انفعاله يكون من خلال تفاعله مع الشّخصيّات، في كلّ موقف من مواقف المسرحيّة، انفعالاً ملهويّاً في الغالب. وباكثير، كما أشرنا غير مرّة في هذا البحث، يعتمد في بناء الملهاة على المواقف المسرحيّة ، من ناحية، والطّبائع والمواقف المتناقضة للشّخصيّات، من ناحية أخرى، أكثر من اعتماده على أيّ ألوان ملهويّة أخرى. وهو يستند، في هذا كلّه، إلى معرفة واسعة ودقيقة بعلم النّفس، كان لها آثار بعيدة في مسرحه عامّة[٣]، وفي هذه المسرحيّة ـ كما رأينا ـ خاصّة.

فالملهاة تنبع أساساً، عند باكثير، من التّناقض داخل كلّ شخصيّة على حدة ـ بين ما تريد، وما تستطيع عمله، مثلاً ـ أو بين طبائع الشّخصيّات المختلفة أو أهدافها، في الموقف الواحد.

فالتّناقض الّذي نراه، مثلاً، بين عادل ـ في عصبيّته الظّاهرة، وانفعاله الحادّ، وثورته على الزّوجات عامّة وزوجته خاصّة ـ ورمزي، بهدوء أعصابه، واستسلامه

لقدره، ثمّ اعترافه بخطئه، من ناحية، وحبّه للحياة من ناحية أخرى. ويشتدّ هذا التّناقض ـ كأشدّ ما يكون ـ حين يعرض عليه عادل فكرة القتل، الّتي لم تطرأ له على بال؛ فيرتاع، ويحاول عادل أن يقنعه بأنّ ارتياعه هذا دليل على أنّ الفكرة موجودة في رأسه، ولكنّ خوفه هو الّذي يمنعه من التّنفيذ! ثمّ يحاول عادل أن يعير رمزي مسدّسه؛ فيهرب رمزي من أمامه!

وهناك التّناقض بين عادل ـ أيضاً ـ وزوجته سامية. فالزّوج ممتلئ حنقاً على تبادل الأدوار بينه وبين زوجته: فهي تخرج من البيت في الصّباح وفي المساء، ويملأ العمل وقتها كلّه، وتكسب أضعاف ما يكسب، وتكدّس أموالها في البنوك..الخ، ثمّ تصرّ ـ في الوقت نفسه ـ على أن تحمّله أعباء البيت كلّها؛ فتضطّره إلى أن يمدّ يده لأبيه، بعد أن باع ميراثه من أمّه كلّه، ليسدّ الفجوة بين مرتّبه الضّعيف والمصروفات الكثيرة الّتي هي سبب فيها، وترفض، مع هذا، أن تشارك فيها.

وعادل يصرّ، مع هذا كلّه، أو بالرّغم منه، على أن يلعب دور رجل البيت الوحيد كاملاً! فهو متمسّك بأنّ كلّ ما يخصّ البيت والأولاد وحتّى ما يخصّ الزّوجة نفسها هو مسئوليّته وحده، حفاظاً على رجولته وكرامته أمام زوجته وأمام النّاس! وهذا على الرّغم من شعوره بالظّلم الواقع عليه وعلى أولاده (وهو شعور أحد أسبابه الرّئيسة أن زوجته لا تعينه ماديّاً)، لكنّه لا يصرّح باستيائه إلاّ من كثرة ما تطلبه منه، في الوقت الّذي تهمل فيه بيتها وزوجها وأولادها. وهو يرفض أن يمدّ يده إليها طلباً للمساعدة، مع حاجته الملحّة إليها، ثمّ هو خجل ـ في الوقت نفسه ـ من أنه ما يزال يمدّ يده لأبيه يطلب منه المساعدة، بعد أن باع ميراثه من أمّه كلّه، كما أشرنا.

وقبل هذا كلّه، وبعده، فعادل غير قادر على حسم شيء من هذا كلّه أصلاً؛ لأنّه، ومع كلّ ما تفعله زوجته به، يحبّها، ويقدّر شرفها وعفّتها! إنه شخصيّة شديدة الغنى والتّعقيد، نجح باكثير إلى أبعد حدٍّ في رسم معالمها واستخراج الإمكانات

الملهويّة الطّريفة من أشدّ مواقفها جديّة.

أمّا سامية فأبرز صفاتها، كما أشرنا، هو هذا الحرص المرَضيّ الّذي يسيطر عليها سيطرة لا تدع لها فرصة للتّفكير في شيء غير تكديس المال في البنك، وأن يتضخّم رصيدها باستمرار؛ فحياتها هي العمل ليل نهار، دون أن تُضيع فرصةً واحدةً للكسب لا تغتنمها؛ ومن ثمّ فليس للبيت والأولاد والزّوج أيّ مكان في حسابها. فهي لم تفكّر يوماً من أين لزوجها أن يقوم بما يقوم به كلّه، وهو في وظيفة صغيرة، ذات مرتّب محدود، وقد انتهى ميراثه من أمّه كلّه؟ بل هي لا تمانع، مثلاً، في أن تطرد الخادمة الّتي تكلّفها ثلاثة جنيهات لا غير، و«تنفي» الأولاد إلى أمّها ـ الّتي لا ترحم زوج بنتها ـ ليدفع عادل بدلاً عنها، وتسعة جنيهات هذه المرّة! كما أنّها لا تمانع ـ كذلك ـ في أن تحرج زوجها في البيت وتدير له «اسطوانتها المعوجة»، كما يصفها عادل؛ فتردّد على مسامعه باستمرار: «..حاسب على الكرسيّ، لا تجلس عليه مائلاً فتتلفه! حاسب على السّتارة، لا تسحبها بشدّة فتمزّقها!..». أو أن تصيح به:

سامية: حاسب على الفريجيدير! هذا يسوى اليوم أربعمائة أو خمسمائة جنيه!

عادل: ألا يجوز لي أن أفتحه؟!

سامية: لا تشدّ هكذا عند فتحه.. (ص٢٠ـ٢١)

وسامية ـ بطبيعة الحال ـ هي بنت أمّها، تربّت على أخلاقها، وعلى تصوّراتها عن عدوانيّة الرّجال وأطماعهم في أموال زوجاتهم. ومن ثمّ امتدّ خلاف عادل مع زوجته إلى حماته، الّتي كان يعدّها السّبب الأصليّ والمباشر لما هو فيه. ولهذا كانا كثيراً ما يشتبكان في معارك كلاميّة حامية، لا تخلو من السّخريّة المرّة من الجانبين، وإن كانت من جانب عادل أقوى!

غير أنّ لنفيسة هانم، والدة سامية، حكاية أخرى مع الدكتور راضي، والد عادل.

فتصوّراتها عن الرّجال، بصورة عامة، أنّهم طمّاعون جشعون، من جهة، ثمّ حرمانها الطّويل من سنّ سامية ـ من جهة أخرى، جعلها تهاجم أخلاق الدكتور راضي وسلوكه هجوماً مرّاً، وتتّهم دوافع رفضه للزّواج بعد وفاة زوجته، أمّ عادل، في حوار لها مع ابنتها؛ فتصوّره على أنّه «ظئر نساء» و«خبّاص»! لكنّ اجتماعهما في بيت عادل، إبّان الأزمة بين عادل وسامية، كشف عن أنّ وراء هذا الهجوم ـ وظاهره العداء الواضح ـ حبّاً، أو رغبة، على الأقلّ، في «جرّ رِجْل» الدكتور إلى الارتباط! إذ كانا يوماً وحدهما في البيت؛ فأظهرت خوفها منه، أوّلاً، ثمّ بدأت تلين في حديثها إليه. وهكذا. وقد فهم الدكتور راضي، بعلمه وخبرته، الغرض الحقيقيّ وراء هجومها عليه؛ فجاراها، اقتناعاً بصلاحيّتها له زوجة، من جهة، وحتّى يصلح أمور ابنه مع زوجته/ابنتها، من جهة أخرى. ومن أطرف مشاهد المسرحيّة مشهد نفيسة هانم وهي تفاتح ابنتها في موضوع زواجها من الدكتور راضي؛ فتذكّرها سامية بما سبق أن قالته في حقّه، ونفيسة هانم تحاول التّراجع، حتّى ترضى سامية عن زواج أمّها من والد عادل.

ومرّة أخرى، فهذه التّناقضات داخل كلّ شخصيّة على حدة، ثمّ في اصطدام تناقضات كلّ شخصيّة بتناقضات الشّخصيّة أو الشّخصيّات الأخرى، هي الّتي يؤسّس عليها باكثير الأثر الملهويّ في مسرحه الاجتماعيّ، ودون أن يُضحّي ـ في أيّ موقف، ولو جزئيّ ـ أو في أيّ جملة حواريّة، بما يقوم عليه بناء شخصيّاته ومواقفه المسرحيّة من «حقائق» نفسيّة، ودون أن تتوقّف حركة المسرحيّة عن النّموّ والتّطوّر، ولو للحظة واحدة[٤].

ولعلّه من المناسب التّأكيد هنا على ما قلناه من قبل عن اتّساق موقف باكثير، القائم على التّركيز في مسرحه الاجتماعيّ على «ملهاة الموقف» أو «ملهاة الشّخصيّة»[٥]، مع موقفه الإبداعيّ العامّ، الّذي يميل إلى «الجدّيّة» في اختيار موضوعاته ـ وإن أخذت المعالجة شكلاً ملهويّاً ـ وإلى الكتابة بالفصحى، أو بما سمّاه

توفيق الحكيم بـ «اللّغة الثّالثة»؛ لأنّه، فضلاً عن إيمانه الرّاسخ بالفصحى، لم يكن في حاجة إلى أن يجعل مشاهده «يقهقه»، بل كانت تكفيه منه الابتسامة الرّاضية المبتهجة، النّاتجة عن موضوع طريف، وبناء ملهويّ مليء بالتّناقضات النّابعة من طبائع الشّخصيّات وأبنية المواقف.

- ٨ -

ملحوظة أخيرة لابدّ من لفت النّظر إليها، هي أنّ هذه المسرحيّة إحدى نوادر مسرحيّات باكثير الّتي لا تحمل آية قرآنيّة تكون شعاراً لها. ولا ندري السّبب في هذا، مع وجود آيات في القرآن الكريم تشير، على الأقلّ، إلى ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين الزّوجين من المودّة والرّحمة، وأعني قوله، تعالى: ﴿ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها، وجعل بينكم مودّة ورحمة﴾ (الرّوم٢١). والمشكلات الّتي كانت في المسرحيّة كلّها، سواء كانت محكيّة أم مشاهدة، نشأت عن افتقاد المودّة والرّحمة بين كلّ زوجين من أزواجها!

* * *

هوامش وتعليقات

(١) علي أحمد باكثير: قطط وفيران؛ مكتبة مصر، دون تاريخ أو رقم طبعة. والإحالات إلى النّصّ، بعد، في المتن.

(٢) ليست المقارنة بين «هاملت» و«قطط وفيران» هي المقصودة هنا، بطبيعة الحال، لكن لعلّه من المهمّ جدّاً الإشارة إلى أنّ اختلاف طبيعتيّ المسرحيّتين ـ فالأولى مأساة والثّانية ملهاة ـ يترك أثره الواضح على طبيعة المواقف، والدّوافع، والنّتائج. الخ. لكن تظلّ الصّورة العامّة للموقف بين المسرحيّتين واحدة. فهاملت، في رأي برادلي، يعيده موت بولونيوس «إلى صحوه؛ فيبدي، فيما تبقّى من لقائه مع أمّه، بالإضافة إلى بعض سمات حالته المرَضيّة، ما تميّزت به طبيعته من جمال ونُبل». (راجع: جون دوفر ويلسون: ما الّذي يحدث في هاملت؟ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الرّشيد، بغداد ١٩٨١، ص٢٢٤). وهذا ما يحدث لعادل أيضاً.

(٣) راجع، بصورة خاصة، ما كتبه د. عزّ الدّين إسماعيل عن مسرحيّة باكثير: سرّ شهرزاد، في كتابه: التّفسير النّفسيّ للأدب.

(٤) من الواضح أنّ المواقف «المكرورة» أو «المخزونة» ـ الّتي استخدم باكثير بعضها في مسرحيّته السّابقة «الدكتور حازم» قد تراجعت تماماً أو أصبحت، على الأقلّ، نادرة في مسرحيّاته التّالية.

(٥) راجع المصطلحين، تحت رقمَي ٥٢٦، ٥٢٩، في د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة.

علاقات الأجيال: استبداد أم تفاهم؟

«جلفدان هانم»

-١-

يدور الصّراع في مسرحيّة باكثير الاجتماعيّة الأخيرة، «جلفدان هانم» بين جبروت جلفدان ودكتاتوريّتها، الّتي تصوّر لها أنّها تستطيع أن تحقّق عن طريقها آمالها الضّائعة، ورغباتها المكبوتة، ولو كان في هذا مقاومة للطّبيعة والخَلْق، من جهة، ورغبات الجيل الجديد، جيل الأبناء والأحفاد، وآماله، الّتي يسعى - بكلّ السُّبل - إلى تحقيقها. أو هو صورة جديدة من صراع الأجيال، الّذي يسعى فيه كلّ جيل - بما أوتي من قدرات وملكات - إلى ترويض الحياة وظروفها لتحقيق آماله وطموحه، الّتي كثيراً ما تتصادم بآمال الجيل الأكبر سنّاً، والمختلف تجربة، وطموحاً؛ لاختلاف القدرات والملكات، ربّما، أو لاختلاف الأهداف والغايات بينهما.

فجلفدان هانم أحبّت في شبابها، وهي ما تزال في بلادها، تركيا، أديباً من أبناء جلدتها، اسمه ضياء وصفي. غير أنّ أباها رفضه، حين تقدّم لخطبتها، لفقره. ثمّ أجبر الأب ابنته على الزّواج من ثريّ صعيديّ، أحضرها معه إلى مصر؛ فأنجبت له

ابنتهما راضية. وتزوّجت راضية من محام مصريّ، هو عادل. وما أن توفي زوج جلفدان حتّى بدأت تمارس «تركيّتها» على الأبناء؛ فحين أنجبت راضية ابنها أصرّت جلفدان على تسميته باسم «ضياء وصفي»، إحياء لذكرى حبيبها الذّاهب، وأصرّت، كذلك، على أن تجعل منه أديباً مثله؛ فهي تُمدّ المكتبة بالكتب الأدبيّة من كلّ صنف، وتحثّ حفيدها على قراءة هذه الكتب، وتستقدم له الأساتذة في البيت يعلّمونه «الأدب»، وتصرّ على أن يلتحق بكلّية الآداب، بل تقيم له الحفلات، وتدعو له فيها الجميلات ليكون له تجارب معهنّ تعينه على الإبداع! ثمّ توافق، أخيراً، على سفره إلى ألمانيا، بعد أن أقنعوها أنّه سيعود من هناك، كسَميّه التّركيّ، أديباً كبيرا!

وهي لا تريد أن تُفْلِتَ حياة ابنتها وزوجها، بطبيعة الحال، من قبضتها، مُستغِلّة أنّهما كانا يعيشان معها في قصرها. غير أنّ الزّوج، عادل، رفض هذا الوضع، وأراد أن يأخذ زوجته إلى مكان يستقلّان فيه بحياتهما؛ فأبت جلفدان؛ فترك لهما القصر ليتخلّص من هيمنة حماته.

وإذا كان الأبّ -عادل - قد تصرّف على هذا النّحو، واحتمل الانفصال عن زوجته، الّتي يحبّها وتحبّه، وعن ابنه الصّغير، فإنّ راضية لم تستطع أن تفعل ذلك؛ فجلفدان أمّها، وليس من المروءة أن تتركها تعيش وحدها، وفي هذا القصر الواسع؛ فاضطّرت - على كره منها - أن تلازمها وتنفصل عن زوجها، ولو جسديّاً.

وقد كان الابن/الحفيد، ضياء مضطّراً، بدوره، إلى أن يظلّ في القصر؛ ففيه أمّه، وفيه حياته الّتي اعتاد عليها. لكنّه يرفض، كأبيه، الاستسلام لتحكّم جدّته ورغبتها في تشكيل حياته على ما تهوى. ومع هذا، فهو لا يغادر القصر، كما فعل أبوه من قبل، بل يختار «المقاومة» من الدّاخل. فهو يحبّ الزّراعة، ويصرّ على دراستها، ويحلم بإصلاح حال الرّيف وأهله. لكنّ جدّته تشترط، لكي يحصل على ثروتها، أن يكون أديباً كما تحبّ هي؛ فيتّفق - بمعرفة صديقه رؤوف، أخي حبيبته، ثمّ زوجته آمال، وأمّه - مع عديله، الأديب البائس، عاطف الأشموني على أن يشتري

ضياء منه قصّته «الجنّة البائسة» وينشرها باسمه؛ ليسعد جدّته ويفوز بثروتها الّتي لا يستطيع بدونها أن يحقّق أحلامه في إصلاح الرّيف. ويوافق عاطف على هذا الاتفاق المجحف تحت وطأة العجز الماديّ الّذي تُشعره به زوجته، من جهة، واليأس الّذي يشعره به الجوّ المحيط بعالم النّشر الأدبيّ، بعد أن رفض النّاشرون جميعاً نشر أعماله.

وتموت جلفدان، سعيدة مطمئنّة، على أثر الحفل الّذي أقامته في القصر لتقديم «الأديب» ضياء وصفي، وروايته «الجنّة البائسة» إلى الأوساط الأدبيّة والصّحفيّة في مصر! وبموتها يعترف ضياء بالحقيقة للصّحافة، وتوافق راضية على أن تنشر الرّواية الجديدة لعاطف، ويبدأ ضياء في بناء أحلامه/القرى النّموذجيّة بالثّروة الّتي ورثها عن جدّته(١).

هذا هو الخطّ الرّئيس في المسرحيّة، وتتفرّع عنه خطوط وتفصيلات أخرى؛ بعضها ذو صلة عضويّة بهذا الحدث الرّئيس؛ كخطّ علاقة راضية بزوجها عادل، الّذي انفصل عن زوجته وابنه احتجاجاً على استبداد جلفدان، ثمّ عاد إليهما بعد موتها (نحن لا نرى في الأحداث المعروضة، بطبيعة الحال، إلاّ العودة). وما يقوم به كاتب الحسابات عبد الشّكور أفندي مقبول في إطار الجوّ العامّ للمسرحيّة. في حين نجد تفاصيل أخرى مفروضة علي هذا الخطّ الرّئيس فرضاً، أو صلته به بعيدة، على الأقلّ. ومن ذلك حضور نامق أفندي، ابن أخت جلفدان هانم، وزوجته من تركيا مطالباً بنصيب، ليس من حقّه، من الميراث، ثمّ كشف تزويره وخداعه..الخ، الّذي لا نرى له كبير صلة بخطّ الأحداث في المسرحيّة، ولا يلعب دوراً في المغزى النّهائيّ لها.

- ٢ -

والمسرحيّة، كما هو واضح من اسمها، تتخذ من شخصيّة جلفدان، ثمّ وصفها، دائماً، بـ «الهانم»، محوراً لها فالأحداث في المسرحيّة جميعاً تنبع من التّوجّهات

المستبدّة الطّاغية لهذه الشّخصيّة، والّتي تريد أن تجمع بين يديها كلّ شيء وتسيطر عليه، من الماضي والحاضر إلى المستقبل كذلك، ومن الثّروة والقصر، إلى مصائر الشّخصيّات: ابنتها وزوجها وحفيدها، بل وكلّ مَن يقترب منهم!

لقد ضاع منها الماضي؛ أضاعه منها أبوها، وكان فقيراً، حين رفض أن يزوّجها من أديب فقير مثله، هو ضياء وصفي، ثمّ حين زوّجها من الوجيه الصّعيديّ، الّذي لم يُنْسِها ماضيها أو يعوّضها عنه. ولذلك جاء موته بمثابة نقطة الانطلاق لها لتعوّض كلّ ما شهدته في حياتها من تسلّط وقهر: من الظّروف، ومن أبيها، ثمّ من زوجها. وقد خرج هذا التّعويض على شكل رغبة قويّة في إحياء الماضي، من جهة، ثمّ في هذه النّزعة التّسلطيّة الّتي تمارسها على كلّ المحيطين بها، من ناحية أخرى. وهما نزعتان مرتبطتان ارتباطاً وثيقاً، كما سنرى. فهي، كما رأينا، تريد أن تحيي الماضي بتعليق صور ضياء، التّركيّ، في الباحة الرّئيسة للقصر؛ تشكو إليه متاعبها، وتهنّئه كلّما فعلت، هي أو أحد ممّن حولها ما تتصوّر أنّه يرضيه! ثمّ هي تسمّي حفيدها باسمه، وتريد له أن يتبع خطواته كاملة: أن يكون أديباً مثله، ولو بالقوّة، غير مانعة عنه - على بخلها - أيّ شيء يريده، أو تتصوّر أنّه يريده - من توفير الكتب، والأساتذة، وإقامة الحفلات الّتي تشحذ الموهبة! إلى السّفر إلى ألمانيا لدراسة الأدب..الخ - لتحقيق هذه الرّغبة الّتي تتملّكها هي، ولا تخطر لضياء - المصريّ - على بال، أو هو لا يلقي إليها بالاً لأنّه مشغول عنها بالزّراعة الّتي تسيطر على اهتمامه كلّه!

هذه النّزعة لإحياء الماضي، الّتي تستولي على جلفدان، لا مفرّ من أن يصحبها نزعة، لا تقلّ قوّة، إلى الاستبداد والسّيطرة على كلّ المحيطين بها، أو قُلْ: على كلّ مَن لا يستجيب لنزعتها هذه إلى إحياء الماضي والعيش فيه!

فقد انزعجت جلفدان أشدّ الانزعاج من هذه النّزعة الاستقلاليّة في زوج ابنتها عادل، وتمرّده على نزعتها إلى التّحكّم في الآخرين والسّيطرة عليهم؛ فلا تتركه

حتّى يطلّق ابنتها، المستسلمة لجبروتها، ولا يعود إليها إلاّ بعد موت جلفدان. وهي لا تترك حفيدها - وقد اشتمّت من كلامه نزعة مشابهة للاستقلال والخروج عن طاعتها - حتّى تهدّده بالحرمان من ميراثها ما لم يصبح أديباً «يكتب عن الفلاّحين، ويعمل على إصلاح حالهم»!

ولا يفلت من قبضتها، إلاّ في النّادر، كاتب الحسابات عبد الشّكور أفندي. فهي، في كلّ مرّة يأتيها بالحسابات، تعتصره، ودفاتره معه، وتناقشه في كلّ صغيرة وكبيرة من مسائل البيع والشّراء؛ فلا يكاد يُفلت منها شيء أبداً، ولا تكون له فرصة في شيء إلاّ حين يذهب لشراء كتب الأدب الّتي تريد أن تملأ بها المكتبة لضياء!

وأخيراً، فقد كانت الوصيّة الّتي ماتت عليها امتداداً لروح الهيمنة والتّحكّم الّتي عاشت بها بين أهلها. فهي لم توصِ لابنتها راضية بشيء من ثروتها العريضة، بل أوصت بكلّ شيء لحفيدها ضياء، وبالشّرط الّذي أشرنا إليه: أن يكون أديباً «يكتب عن الفلاّحين ويدعو لرفع مستواهم». وكأن جلفدان، بهذه الوصيّة، تريد أن تتحكّم في مستقبل ضياء، كما حاولت التّحكّم - أثناء حياتها- في ماضيه وحاضره، وماضي أمّه وأبيه وحاضرهما.

ومن الحقّ أن نقول إنّ هذه النّزعة المرَضيّة في الشّخصيّة لم تكن، ولا ينبغي أن تكون في الشّخصيّة الملهويّة بصورة عامة، نزعة شرّيرة. فهي لم تكن، في الحقيقة، إلاّ نتيجة لما عاشته من قهر على مدى حياتها في تركيا ومصر، من جهة. وهي، من جهة أخرى، لم تخلُ من الخير، في حياتها وبعد موتها. ويتجلّى خيرها في رغبتها الملحّة في إصلاح حال الفلاّحين والتّطلّع إلى رفع مستواهم. غير أنّ الطّريق إلى تحقيق هذه الرّغبة كان قاصراً وملتوياً؛ كان قاصراً لأنّها تصوّرت أنّ الدّعوة الحماسيّة وحدها - حين يكون حفيدها أديباً يتبنّى هذه الدّعوة - يمكن أن تنجز مثل هذا الغرض النّبيل. وكان ملتوياً لأنّه قادها إلى أن تفعل ما فعلته في كلّ المحيطين بها كلّهم، وإلى أن يلجأ المحيطون بها كلّهم إلى هذه الأساليب الملتوية في

إخفاء نواياهم الحقيقيّة عنها. بل إنّنا لابدّ وأن نتذكّر أنّ نزعة جلفدان هذه كانت السّبب، المباشر أو غير المباشر، في كلّ ما تحقّق من خير في المسرحيّة؛ فلولا ما فعلته ما كانت الفرصة قد أتيحت لضياء للسّفر إلى ألمانيا لإتقان علوم الزّراعة وفنونها، ولما سمع أحد بعاطف الأشموني وأدبه، ولما وافق ضياء على نشر عمل له، وأمّه على نشر آخر، لتتحلّ عقدته! ولولا تكريسها ثروتها لحفيدها لما تحقّقت رغبتها ورغبة حفيدها المشتركة في إصلاح حال الفلاّحين ورفع مستواهم، وإن كان بأسلوب حفيدها وأحلامه في إقامة القرى النّموذجيّة لهم. لقد كان «طغيانها» في تحقيق رغباتها الدّافع لها لتفعل ما فعلت، والحافز للآخرين ليفعلوا، كذلك، ما فعلوا، أو لِنَقُلْ: لينجزوا ما أنجزوا!

- ٣ -

وتكاد شخصيّة جلفدان هانم أن تكون الشّخصيّة الوحيدة المكتملة في المسرحيّة؛ أمّا سائر مَن حولها، فهم «نماذج لشخصيّات»، وليسوا شخصيّات مكتملة.

فراضية نموذج في تمسّكها بالبرّ بوالدتها، وفي رعاية ابنها حتّى ينشأ شابّاً متعلّماً، واعياً، قادراً على تحقيق ما يريد. لكنّها لم تستطع أبداً، بل لم تحاول حتّى أن تواجه أمّها فيما يتّصل بعلاقتها بزوجها، عادل، الّذي اضطرّ إلى ترك البيت هروباً من هيمنة جلفدان، في حين اكتفت راضية باتصالها به من وراء ظهر أمّها.

أمّا الابن نفسه، ضياء، فهو، على ما وصفناه به من التّعليم والوعي والقدرة على الإنجاز، ونضيف، هنا، الجدّيّة كذلك، فلم يتعوّد تحمّل المسئوليّة منفرداً، ولا المواجهة الحاسمة؛ فهو لم يواجه جدّته قطّ برغبته في دراسة الزّراعة، وعدم ميله إلى الأدب؛ الأمر الّذي يلجئه، دائماً، إلى الحركة في الخفاء بعيداً عن عينيها، بل وإلى خداعها والكذب، أحياناً، عليها. لكنّه تمكّن، على أيّة حال، من تحقيق إنجاز طيّب على مستوى مسيرته التّعليميّة في المجال الّذي أحبّه، وأحسن استغلال كلّ

الفرص الّتي أتاحتها له أمّه وأبوه، ثمّ جدّته نفسها، في التّبريز في مجال تخصّصه العلميّ، وفي تحقيق طموحاته وأحلامه، لنفسه وللآخرين.

أمّا عادل، والد ضياء وزوج راضية، فهو محام ناجح، ذو شخصيّة قويّة، معتدّة بنفسها، ميّالة إلى الاستقلال، شديدة الوثوق بقدراتها - يأبى تحكّم جلفدان هانم في حياته وحياة زوجته، لكنّه، في الوقت نفسه، يقدّر ظروف زوجته وحاجتها إلى أمّها وحاجة أمّها إليها؛ فيختار أن يظلّ بعيداً عن زوجته مكاناً، مع حبّه لها، لكنّهما يظلاّن على اتصال واتفاق على كلّ ما يخصّ ابنهما ضياء ومستقبله. حتّى إذا تغيّرت الظّروف، بموت جلفدان، عاد إلى زوجته وابنه من جديد.

والأمر نفسه يُقال عن عاطف الأشمونيّ، الأديب الصّادق، الّذي يضطّهده العالم الأدبيّ الزّائف المسيطر على الحياة الأدبيّة في مصر، ويرفض الاعتراف به، دون أن يكلّف أحد في عالم النّشر (الّذي يصوّره على أنّه غابة؛ القويّ فيها يأكل الضّعيف!) نفسَه حتّى مجرّد الاطّلاع على عمل واحد من أعماله قبل رفضها. إنّ مشكلته مع هذا العالم الأدبيّ ليست، بطبيعة الحال، «أدبيّة»، لكنّ مشكلته الحقيقيّة أنّه لا يمتلك ثروة، ولا حسباً ونسباً، ولا شهرة، بطبيعة الحال. هذا في الوقت الّذي تحاصره فيه زوجته برغباتها وتطلعاتها الاجتماعيّة الّتي لا يطيقها. من ثمّ تطارده، دائماً، بسخريتها من «كسله» و«عمله الضّائع و«وقته المهدَر». ثمّ هي أخيراً تدفعه دفعاً إلى قبول صفقة ضياء بشراء عمل من أعماله الأدبيّة ينشره باسمه هو (أي باسم ضياء) ليرضي جدّته. ويوافق عاطف، مضطّراً، في البداية، لكنّه لا يلبث أن يفيق على الحقيقة المُرّة، وهي أنّه إنّما باع، في الحقيقة، جزءاً من نفسه وعقله وجهده؛ فيوشك أن يُجنّ، لولا أن تموت جلفدان هانم؛ فتتاح الفرصة من جديد لانفراج أزمته، هو الآخر، ونشر أعماله.

أمّا الوحيد الّذي خسر بموت جلفدان هانم فكان عبد الشّكور أفندي، كاتب الحسابات والمشرف على أرض جلفدان في الرّيف. فهو نموذج لكاتب الحسابات

الّذي يعرفه المسرح و(السّينما) المصريّان دائما، تقريباً. فهو يتميّز بالخبث والدّهاء والطّمع، ويعرف كيف ينتهز الفرص المتاحة - أو حتّى يخلقها!- ولو بالنّصب؛ لتحقيق أكبر عائد ماديّ ممكن، لنفسه، بطبيعة الحال. وهو يعرف أيضاً اتجاهات الرّيح داخل الأسرة، ويسايرها. لكنّه - كالعادة أيضاً - يقع في خطأ حساباته في اللّحظة الأخيرة؛ فيفقد كلّ شيء!

وهكذا كانت الشّخصيّات المحيطة بجلفدان هانم كلّها «نماذج» لشخصيّات، ولم تكن شخصيّات كاملة؛ إذ اكتفى باكثير، في رسمها، بلمسات دالّة على علاقتها بجلفدان، أو بالجوانب المتّصلة بهذه العلاقة. فالشّخصيّات جميعاً تدور في فلك جلفدان، جذباً أو تنافراً؛ لتزيد الإحساس بوطأة جبروت هذه الشّخصيّة وطغيانها على كلّ مَن يتّصل بها، حتّى ولو حاول الابتعاد، كعادل، طارده طغيانها ونغّص عليه حياته! وهو هدف مقصود، بطبيعة الحال، كما أنّها خطّة في بناء الشّخصيّات متوافقة، كذلك، مع طبيعة بناء «ملهاة الشّخصيّة» عامّة.

- ٤ -

فما قضيّة باكثير في هذه المسرحيّة؟

إنّ مسرحيّة «جلفدان هانم» يمكن قراءتها على مستويين، لا تناقض بينهما: مستوى اجتماعيّ ظاهر، هو الّذي ركّزنا عليه طوال تحليلنا الماضي، ثمّ مستوى آخر سياسيّ، سنعود إليه حالاً.

أمّا على المستوى الأوّل، الاجتماعيّ، فالقضيّة - هنا - هي قضيّة أساليب التّربية «التّركيّة» الّتي ما تزال موجودة في كثير من الأسر المصريّة والعربيّة، والقائمة على تحكّم الآباء في مصائر الأبناء تحكّماً لا يتيح لهم الحرّيّة في اختيار الطّرق الّتي يسلكونها في حياتهم، ومن ثمّ في مستقبلهم، بما تؤهّلهم له قدراتهم

وميولهم العقليّة والعاطفيّة؛ حتّى يكونوا قادرين على تحمّل المسئوليّة - بعد أن نُحسن إعدادهم لتحمّلها - عن المصير الّذي ينتهون إليه. كما أنّها، وفي الإطار ذاته، صورة من صور صراع الأجيال، بما يحمله كلّ جيل من الرّغبات والآمال والطّموح، الّتي تتعارض جميعاً، وبالضّرورة، مع رغبات الأجيال التّالية وآمالها وطموحها. إذ تمثّل جلفدان، في المسرحيّة، جيلاً يتعلّق بأهداب الماضي تعلّقاً لا يتيح له أن يعيش حتّى حاضره، ويمارس حياته في حرّيّة وانطلاق؛ فيضيع الحاضر، بعد أن أضاع الماضي، أو بعد أن ضاع منه الماضي، إن بسببه هو، أو، وهو الأغلب، بسبب الجيل الأكبر منه ومارس معه التّجربة نفسها! وكأنّه ديْن دفعه لجيل سابق ويريد أن يتقاضاه من جيل لاحق!

والجيل اللاحق، هنا، جيلان، هما جيل الأبناء - راضية وزوجها - ثمّ جيل الأحفاد؛ ضياء. وقد حاولت جلفدان، كما رأينا، أن تفرض عليهم ماضيها الضّائع ليكون حجر عثرة في طريق استغلال مواهبهم وقدراتهم ومساعيهم ليعيشوا حياتهم في حاضرهم، ويبنوا مستقبلهم وسعادتهم.

لقد عانت جلفدان من هذا الأسلوب نفسه في التّربية، والّذي أضاع عليها السّعادة في حياتها، لكنّها لم تتعظ؛ فتترك لابنتها، ثمّ لحفيدها من بعد، الحرّيّة في اختيار طريق حياتهما، ومن ثمّ اقتناص السّعادة حيثما يريانها، وتكون سعادتها في سعادتهما. بل هي، على العكس من ذلك، وجدت سعادتها في تنغيص حياتهما، وفرض إرادتها/ماضيها عليهما؛ فكانت، طوال حياتها، عقبة في طريق سعادتهما وانطلاقهما إلى الحياة والحرّيّة. وقد أفلتا بالكاد، على أيّة حال، من قبضتها الحديديّة هذه. لكنّهما ما كانا ليفلتان من غير تلك الأساليب الملتوية الّتي لجأ إليها للإفلات. فالتّحكّم والاستبداد يفتحان - دائماً - أوسع الأبواب للكذب والخداع والمداراة، والّتي قد يدفع ثمنها بريء لا ذنب له. وهذا ما حدث لعاطف الأشموني، الّذي لم يكن له ذنب في كلّ ما حدث ويحدث في ذلك البيت، بيت جلفدان، إلاّ أنّه

اتّصل بضياء عن طريق زوجتيهما! لكنّه تحمّل - وحده -تبعة ذنوب لم يرتكبها؛ فأُضيف ظلم هذا المجتمع الصّغير إلى الظّلم الّذي يلقاه أصلاً من المجتمع الكبير عامّة، والمجتمع الأدبيّ الفاسد، خاصّة، بنفاقه وجُبنه وجريه وراء «الوجهاء» و«الأثرياء»، ولو كانوا كاذبين في مجال الأدب بصورة خاصّة، أمثال ضياء، الّذي لا صلة له بالأدب من بعيد أو قريب. في حين يهمل هذا المجتمع الأدبيّ الأدباء الصّادقين الحقيقيّين، أمثال عاطف نفسه؛ لمجرّد أنّهم لا يملكون من الوجاهة الاجتماعيّة أو الثّراء الماديّ ما يمكّنهم من الخوض في هذه البحار الآسنة!

- ٥ -

هذه القراءة الأولى/الاجتماعيّة للمسرحيّة لا تمنع من إمكان قراءتها على مستوى آخر سياسيّ، لا نستبعد أنّه يكون في ذهن باكثير وهو يكتب هذه المسرحيّة؛ فلباكثير، كما هو معروف، غرام بالمسرحيّة السّياسيّة غير منكور(٢).

فجلفدان هانم، تّركيّة الأصل، قد تكون رمزاً للاستبداد التّركيّ الّذي عانت منه مصر طويلاً، عبر أجيالها المتعاقبة؛ من الجدّ الصعيديّ - زوج جلفدان - إلى الابنة راضية، ثمّ الحفيد ضياء. في حين أنّ «راضية» (لاحظ الاسم!) هي مصر نفسها، بسماحتها وطيبة قلبها وقدرتها على العطاء والبذل، حتّى لأعدائها ومعطّلي مسيرتها إلى النّموّ والحرّيّة. وهذا عادل، زوج راضية ووالد ضياء، انفصل عن «هيمنة» جلفدان وسيطرتها بالخروج من القصر، موطن السّلطة والهيمنة، لكنّه ظلّ - بانفصاله عن زوجته وابنه - غير متمتّع بحرّيّته وحقوقه وحياته كاملة، حتّى تموت جلفدان. أمّا ضياء (ولاحظ التّسمية، مرّة أخرى!) فهو ممثّل الجيل الجديد الّذي أفلت، بعلمه وذكائه، من قبضة الجدّة الحديديّة، بتوجّهاتها المرتبطة بالماضي، ويرتبط - بدلاً من ذلك - بالأرض الطّيّبة، وفلاّحيها، سواعد مصر الحقيقيّة وروحها. وإذا كان هذا الجيل قد ارتكب بعض الأخطاء والتّجاوزات الأخلاقيّة -

كالكذب والخداع – أحياناً، فما دفعه إلى ذلك إلاّ رغبة في الإفلات من ضرر أكبر، هو الظّلم والاستبداد المسيطران على المجتمع.

ولقد كان ذهاب هذا الاستبداد التّركيّ – ممثّلاً في شخصيّة جلفدان – إيذاناً بعودة الوئام كاملاً إلى «البيت المصريّ»، وإطلاق كلّ طاقات أبنائه في العمل والإنتاج والإبداع، وتصحيح الأخطاء والتّجاوزات الّتي ارتُكبت، أو دفع الاستبداد إلى ارتكابها؛ لتمتلئ حياتهم تفاؤلاً، ليس بالحاضر وحده، بل كذلك بالمستقبل الّذي يلتفّون حوله جميعاً، ممثّلاً في ضياء الثّاني (لاحظ، للمرّة الثّالثة، الاسم!)، حفيد راضية وعادل وابن ضياء وآمال (لاحظ الاسم، كذلك!)، والّذي أوحى لعاطف بعنوان روايته الجديدة: «أمّة تُبعث».

من هذا كلّه يمكن القول إنّ المسرحيّة هي – في الحقيقة – تصوير «للثّورة» المصريّة؛ «ثورة» ٢٣ يوليو ١٩٥٢، الّتي طردت الملك فاروق، رمز الاستبداد التّركيّ في مصر، واتجهت إلى الفلاّحين في القرية المصريّة، لإصلاح حالهم ورفع مستواهم، بقانون الإصلاح الزّراعيّ الشّهير في ١٩٥٤، والّذي كان النّاس يتصوّرون أنّه سيحوّل القرية المصريّة إلى قرية نموذجيّة، والفلاّح المصريّ إلى حياة جديدة، أعلى مستوى وأقلّ مشاكل على الأقلّ!

إنّ مثل هذا التّفسير لا يُستبعد من باكثير، الّذي كان دائب الاهتمام بالقضايا السّياسيّة القائمة، لا في مصر وحدها، بل في العالم العربيّ والإسلاميّ كلّه كذلك، حتّى لقد عرض لكثير من هذه القضايا في مسرحه، بشكل سافر ومباشر، أحياناً، وفي هذا الشّكل الكنائيّ، أحياناً أخرى.

- ٦ -

والملهاة في هذه المسرحيّة – كما في مسرح باكثير الملهويّ عامّة، كما سبق أن

أشرنا – تقوم على الشّخصيّة غير السّويّة، المتناقضة مع نفسها، من جهة، والمتناقضة – في سلوكها ومعتقداتها وتصوُّراتها – بالضّرورة، مع الآخرين، من جهة أخرى.

وتقوم جلفدان هنا، أيضاً، بالدّور الرّئيس، بما في شخصيّتها من تناقضات لافتة: استبداد جامد يخيف كلّ مَن حولها، وحبٌّ، مع هذا أو بالرّغم منه، رقيق، وإن يكن لماضٍ ذهب وانتهى، يجعلها – في نهاية كلّ موقف لها في حياتها اليوميّة – تخاطب صورة ميّت، تسترضيه، بالاعتذار، أحياناً، وبالتّهنئة، أحياناً أخرى! بُخلٌ يدعوها إلى التّدقيق الشّديد في كلّ صغيرة وكبيرة من الإيرادات والمصروفات، وإلى إهمال أقاربها المحتاجين الّذين يطلبون مساعدتها، مع كرم حاتميّ في مدّ المكتبة بكتب الأدب، وتوفير الأساتذة الخصوصيّين في الأدب لضياء، ثمّ إرساله إلى ألمانيا ليتعلّم الأدب..الخ.

هذا التّناقض الذّاتيّ يجعلها دائماً، بطبيعة الحال، في تناقضات لا تتوقّف مع الآخرين. فنزعتها الاستبداديّة تجعل الآخرين – دائماً، كذلك – على وجل من مجرّد لقائها. فإذا اضطّروا إلى هذا اللّقاء فهو، بالضّرورة، لقاء عاصف. هذا الدّكتور غنّام – الأستاذ في كلّيّة الآداب، ومدرّس ضياء الخصوصيّ في الأدب – يدخل إلى القصر وقد خاب مسعاه في إعادة ضياء إلى الكلّيّة بعد رسوبه فيها عامين متتاليين؛ فيقابل عبد الشّكور أفندي، أوّلاً، ويخبره بالأمر؛ فيدور بينهما الحوار التّالي:

عبد الشّكور: لا حول ولا قوّة إلاّ بالله!..يا ويلك يا دكتور من الهانم..

غنّـام: أخبرها أنت إذن بالنّيابة عنّي..

عبد الشّكور:كـلاّ، لا أجرؤ يا دكتور..إنّها تنتظر الجواب منكَ أنت ؛ فيجب أن تقابلها بنفسك.

غنّـام:أنا خائف يا عبد الشّكور!

عبد الشّكور: تلطّف معها..أخبرها بلطف، كما تفعل حين تنعي لأحد أصحابكَ شخصاً عزيزاً عليه.. (ص١٤)

والمفارقة الملهويّة واضحة هنا في خوف ذلك الأستاذ الجامعيّ المهيب- أو المفروض أن يكون كذلك! - من المقابلة، ومن إزجاء الخبر إليها، وسؤاله عبد الشّكور، وهو ليس أقلّ خوفاً منه، أن يسوق هو، أي عبد الشّكور، الخبر إليها. لكنّ عبد الشّكور ينصحه أن «يتلطّف» معها، ويسوق إليها الخبر «كما يفعل حين تنعى لأحد أصحابكَ شخصاً عزيزاً عليه»!

وإذ يدخل عبد الشّكور ليخبرها بحضور الدكتور، يدور هذا الحوار، الّذي سأنقله كاملاً لأهميّته:

جلفدان: دعه يدخل. (يخرج عبد الشّكور). لعلّه جاء بموافقة الكلّيّة على إعادة قيد ابنكِ.مُريهم يعملوا له قهوة يا راضية..

راضية: حاضر يا ماما.(تخرج)

(يدخل غنّام في وجل)

غنّام: صباح الخير يا جلفدان هانم..

جلفدان: صباح شريف.تفضّل..اجلس(يجلس غنّام).هيه.سبع يا دكتور والاّ ضبع؟

غنّام: خير إن شاء الله يا هانم..

جلفدان: سبع؟

غنّام: (متلعثماً) الأفضل لحفيدكِ يا هانم أن يختار كلّيّة أخرى غير كلّيّة الآداب..

جلفدان: لكنّا لا نريد غير كلّيّة الآداب. يجب أن يطلع ضياء من الأدباء الكبار.

غنّام: استعداده يا هانم لشيء آخر..

جلفدان: (غاضبة) بل أنتم الّذين لا تعرفون الأدب ولا تدريس الأدب.

(تنهض من مقعدها؛ فتأخذ بيده وتجرّه ناحية المكتبة حتّى يقفا على بابها)

انظر إلى مكتبتنا. هذه الكتب كلّها في الأدب من كلّ صنف، وفي كلّ لغة. هل عندكم أنتم مثلها؟ بيتنا يا هذا بيت أدب..

غنّام: (متلعثماً) بيت أدب يا هانم..لا أحد ينكر ذلك..

جلفدان: فكيف تقول هذا عن ابني ضياء؟

غنّام: أنا لم أقصد سوءاً يا هانم..

جلفدان: اسكت. هكذا المدرّس الخائب، إذا سقط تلاميذه اعتذر ببلادتهم وهو البليد

الأبعد. دكتور في الأدب! أدبسيس!

غنّام: لا يا هانم..أنا لا أسمح لكِ..

جلفدان: (في ثورتها) تسمح أو لا تسمح..اذهب..لا أريد دروسكَ الخصوصيّة بعد اليوم

ولا دروس زملائكَ..(ينسحب غنّام في صمت).

جلفدان: (ماضية في كلامها) أنتم جميعاً خائبون..إيّاكم أن تعودوا إلى هذا القصر.. (ص١٥-١٦)

والمفارقة في الموقف، كما هو واضح، قائمة على تنازع تصوّرين أو رؤيتين متناقضتين للحياة والإنسان؛ رؤية، يمكن أن نصفها بالموضوعيّة، هي رؤية الدكتور

غنّام، الّتي تنطلق من أنّ العالم عالم منظّم، تحكمه قوانين وقدرات من الصّعب الإفلات منها؛ لأنّها تحدّد الحركة ومجالها - بالنّسبة للإنسان الفرد - طبقاً لقدرات ومواهب يستحيل «خلقها» خلقاً في إنسان لا يتمتّع بها أصلاً. ورؤية أخرى، ذاتيّة، هي رؤية جلفدان، الّتي ترى العالم من خلال رغباتها وإرادتها الذّاتيّة؛ فلا تقتنع بهذه القوانين «الغبيّة» الّتي تمنع من إعادة قيد طالب رسب مرّتين متواليتين في مقرّرات السّنة الأولى من الكلّيّة نفسها، ولا تقتنع بأنّ قدرات الأستاذ - الحقيقيّ! - يمكن أن تخفق في دفع هذا الطّالب، مهما كانت قدراته واستعداداته، إلى النّجاح! كما لا تقتنع بأنّ قدرات حفيدها واستعداداته العقليّة والنّفسيّة الخاصّة - الّتي قد لا تساعده في مجال معيّن - يمكن أن تفتح أمامه أوسع فرص النجاح والتّفوّق في مجال، أو مجالات، أخرى. والطّريف في الأمر هو أنّ الطّرف الأضعف في الحوار هو الطّرف الأقوى منطقاً وحجّة. لكنه، للأسف الشّديد، ينتهي إلى الهزيمة، بل الاندحار؛ لأنّه لا يملك القوّة - قوّة المال والسّطوة الاجتماعيّة - لردّ العدوان على نفسه، وعلى زملائه، وعلى النّظام الّذي يمثّله كلّه!

وإذا كان هذا الأسلوب - أسلوب جلب الكتب والأساتذة - لم يُجْدِ نفعاً في تحويل اتّجاهات ضياء إلى الأدب وحبّه والتّبريز فيه، فوسائل جلفدان لم تنفد بعد:

جلفدان: نعم..لكنّي سأجعله أديباً بالقوّة..على رغم أنف الجميع.

راضية: إلى أين أنت خارجة يا ماما؟

جلفدان: لزيارة السّيّدة زينب.سأدعو لضياء في مقامها الطّاهر أنّ الله يفتح عليه ويجعله من كبار أدباء العالم.. (ص١٧).

- أي إذا لم يُجْدِ العلم نفعاً، فلتكن الخرافة، باللّجوء إلى أضرحة «الأولياء والصّالحين»!

إنّ هذا كلّه ناتج - كما أشرنا - عن هذا التّعلّق المَرَضيّ من جلفدان بالماضي، والّذي يحرمها أن ترى الحقيقة سافرةً، وتستجيب لمقتضياتها، وهو الماضي الّذي تجسّده، كما أشرنا، صورة الأديب التّركيّ ضياء وصفي المعلّقة في البهو، والّتي تتّجه إليها جلفدان - في أعقاب المقابلة العاصفة، القاسية مع الدّكتور غنّام - بمناجاة رقيقة، تجمع حبّها له وسخطها على الآخرين، قائلة «له»:

جلفدان:..جازاهم الله.شغلوني اليوم عن قراءة كتبك. دكاترة في الأدب! كلام فارغ!

أنتَ كنتَ أديباً عبقريّاً دون أن تكون عندك دكتوراه.. (ص١٧).

وفي الكلام هذا التّناقض الواضح بين سخطها العارم على غنّام/العلم والموضوعيّة، ورقّتها، العارمة كذلك، أمام صورة الماضي الذّاهب الّذي يسيطر عليها. وفي موقف سابق تقول «لضياء»/الماضي:

جلفدان: أنا داخلة يا حبيبي إلى المكتبة..إنّها مكتبتكَ أنتَ.لكَ فيها أربعة كتب هي سلواي الوحيدة. يا ليتكَ عشتَ حتّى صارت مؤلّفاتكَ تملأ خزانة بأكملها. (ص٦)

وهكذا، كانت تناقضات جلفدان الشّخصيّة هي الطّريق إلى تناقضاتها مع الآخرين، وهي التّناقضات الّتي كانت،جميعاً، صانعة الملهاة في المسرحيّة ما بقيت جلفدان على توتّراتها وصراعاتها. حتّى إذا اكتملت سعادتها، وزالت تناقضاتها بتحقّق أملها في ضياء، الّذي صار «أديباً» تجتمع له الصّحافة - أو بتصوّرها ذلك! - كان لابدّ أن تنسحب من المسرح/تموت، وأن ينتقل زمام الملهاة - من ثمّ - إلى آخرين غيرها.

ويقوم بهذا الدّور الملهويّ - طوال الفصل الثّالث من المسرحيّة - نامق، ابن أخت جلفدان، وزوجته. فنامق، طوال الوقت، يحاول التّقرّب من راضية؛ ليحصل عليها، ومن ثمّ على الثّروة معها. لكنّه، طوال الوقت كذلك، مرعوب من زوجته، الّتي تطارده غَيْرةً من راضية، وتكاد توقن أنّ بين زوجها وراضية شيئاً، لكنّها لا تعرفه! ثمّ هناك عاطف، بأزمته الشّديدة الّتي أوشكت أن تصيب عقله وحياته كلّها بالخلل؛ حتّى لَيُعلّق على صدره لوحة مكتوباً عليها: «أنا عاطف الأشمونيّ مؤلّف الجنّة البائسة»! ولّما تراه زوجته على هذا النّحو، وتنتزع اللّوحة وتحطّمها، تجد العبارة نفسها مكتوبة على ملابسه، القطعة بعد الأخرى!

وهكذا أقام باكثير هذه الملهاة على تناقضات شخصيّاته الذّاتيّة، من جهة، ثمّ على ما بين هذه الشّخصيّات من تناقضات، من جهة أخرى، ثمّ ما تخلقه هذه التّناقضات جميعاً من مواقف ملهويّة، من جهة ثالثة. ولعلّ المرّة الوحيدة في المسرحيّة - والنّادرة في مسرحه عامّة - الّتي يستخدم فيها باكثير ما نسمّيه بـ «الملهاة اللّفظيّة» أو «التّورية»، والّتي تقوم على التّلاعب بالألفاظ ومعانيها المختلفة أو الملتبسة، كان في الموقف الّذي نقلناه آنفاً، والّذي يدور بين جلفدان والدكتور غنّام. فحين «ينصح» غنّام الهانم بأن يغيّر ضياء مساره ويبتعد عن كلّيّة الآداب، تصيح به جلفدان، غاضبة: «بيتنا، يا هذا، بيت أدب»؛ فيؤمّن غنّام، خالي البال تماماً، على كلامها قائلاً: «بيت أدب يا هانم، لا أحد ينكر ذلك..»! وعبارة «بيت الأدب» من الكنايات المعروفة في العاميّة المصريّة للتّعبير عن دورة المياه! وهي تصيح به، مرّة أخرى، في استنكار: «دكتور في الأدب؟! أدبسيس!». وكلمة «الأدب» في السّؤال الاستنكاريّ هي بالمعنى الاصطلاحيّ المعروف الّذي يستخدمه المتخصّصون، لكنّها في العبارة التّركيّة «أدبسيس» بمعنى الخُلُق أو حُسن السّلوك (وتُستخدم في العاميّة بالمعنى نفسه، حين نقول، مثلاً: فلان هذا «مؤدّب» أو «قليل الأدب»!)؛ ومن ثمّ فهي شتيمة بمعنى أنّه رجل بلا خُلُق أو سيئ السّلوك! وهو ما يتنبّه إليه غنّام،

فيحاول الاحتجاج، لكنّها لا تعطيه الفرصة لذلك وتطرده!

غير أنّ هذه «التّوريات» اللّفظيّة قليلة، بل نادرة في مسرح باكثير عامّة، وفي مسرحه الملهويّ خاصّة (مع أنّ في المسرح الملهويّ، كما هو معروف، فرصاً لا تُحصى لمثل هذا التّلاعب بالألفاظ!). لأنّه، كما أشرنا غير مرّة في هذا البحث، كان يؤثر الاعتماد على تناقضات الشّخصيّات من داخلها، وتناقضاتها فيما بينها، لخلق المواقف المتناقضة، والّتي تخلق، بدورها، «المفارقات الملهويّة» في جوّ المسرحيّة. ولابدّ أنّ ذلك إنّما كان لحرصه على ألاّ يضيع منه الموضوع في خضمّ الإغراق في الملهويّة، من جانب كلٍّ من الكاتب والمتلقّي معاً. ولابدّ أنّه كان كذلك، أيضاً، لحرصه على عدم الهبوط بلغة مسرحيّته إلى العامّيّة؛ فتنقلب المسرحيّة من ملهاة «متّزنة»، تحمل فكراً جاداً، إلى «فارْس farce» أو إلى «ملهاة غليظة»! وللأسف الشّديد فقد تحقّق كلّ ما كان باكثير يخشاه، حين عُرِضت المسرحيّة، في أواسط السّتينيّات، على مسرح (التّلفزيون)![٣].

* * *

هوامش وتعليقات

(١) علي أحمد باكثير: جلفدان هانم؛ مكتبة مصر، القاهرة ١٩٧٨. والإحالات إلى هذه الطّبعة في المتن، وغالب علامات التّرقيم من عندي.

(٢) أشرتُ في المقدّمة إلى دراسة د.أحمد السّعدني عن مسرح باكثير السّياسيّ، والّتي درس فيها بعض مسرحيّات باكثير السّياسيّة، ولا علم لي بما إذا كان قد أكملها. وقد درستُ مسرحيّاته المتعلّقة بالقضيّة الفلسطينيّة في إطار دراستي للدكتوراه، والّتي أشرتُ إليها في المقدّمة كذلك.

(٣) قدّمت المسرحيّةَ فِرَقُ (التّلفزيون) المسرحيّة - إن لم تخنّي الذاكرة - حوالي منتصف السّتينيّات، وكانت من بطولة: عبد المنعم مدبولي ونعيمة وصفي ومحمّد عوض وخيريّة أحمد.

* * *



خاتمة

هكذا وجدنا مسرح علي أحمد باكثير الاجتماعيّ وقد تطوّر، شكلاً وموضوعاً، بل ولغة، في مصر. فبعد كتابته لمسرحيّته الأولى «همام، أو في بلاد الأحقاف»(١٩٣٤)، والّتي عبّر فيها عن واقع جيله من الشّباب الّذين كانوا يخوضون «صراعاً اجتماعيّاً»، يسعون من خلاله إلى تغيير ذلك المجتمع، الّذي وصفه بالتّخلّف والإغراق في الخرافة والجهل، إلى مجتمع متعلّم، صحيح العقيدة، يعطي للمرأة حقوقها في المشاركة الفاعلة في صنع المستقبل. وقد كانت رؤيته، في كتابة هذه المسرحيّة، رؤية «أدبيّة» في المقام الأوّل؛ فجاءت المسرحيّة بلغة فصحى تراثيّة، من جهة، وفيها من الشّعر الغنائيّ أكثر ممّا فيها من «الشّعر المسرحيّ»، من جهة أخرى. ولذلك كانت فرصة تقديمها على المسرح - وهو نفسه لم يحاول ذلك! - محفوفة بكثير من المخاطر.

ثمّ كان رحيله إلى مصر إيذاناً بقدر كبير من التّغيّر في رؤية باكثير الأدبيّة والمسرحيّة (ولا نقول الفكريّة؛ لأنّ باكثير ظلّ محافظاً، في غير جمود، على رؤيته

الفكريّة/الإسلاميّة الأساسيّة في كلّ ما كتب، وإلى آخر حياته). فقد عرف - سواء من خلال دراسته الجامعيّة للأدب الإنجليزيّ أم من خلال مشاهداته للمسرح عياناً، للمرّة الأولى، أم هما معاً في الحقيقة - المتطلّبات الحقيقيّة للكتابة للمسرح في هذا العصر؛ فتغيّرت لغة الكتابة عنده إلى فصحى عصريّة بسيطة، أو ما أطلق عليه الحكيم، كما أشرنا، اللّغة الثّالثة. كما أصبح باكثير أكثر امتلاكاً لأدواته في بناء الشّخصيّة والحدث والحوار؛ فجاءت شخصيّاته الرّئيسة مكتملة إلى حدٍّ بعيد، وجاءت أحداث مسرحيّاته متطوّرة، دالّة، بعيدة عن الفضول، وجاء حواره مركّزاً، بعيداً عن الثّرثرة، مقتصِداً في جماليّاته الّتي يمكن أن تشغل المتلقّي عن تطوّر كلٍّ من الحدث والشّخصيّات.

ولقد واجه باكثير، حين جاء إلى مصر، واقعاً جديداً، مختلفاً عمّا كان عليه الحال في حضرموت. إذ وجد ما كان «يحلم» بتحقيقه في بلاده وقد تحقّق كثير منه فعلاً في مصر، بل إنّه رأى - أكثر من هذا - العواقب الاجتماعيّة والإنسانيّة لهذا التغيير على أرض الواقع! فقد «تحرّرت» المرأة، وخرجت إلى الحياة العامّة، وبدأت تنشأ عن هذا الخروج مشكلات جديدة لم يتخيّلها باكثير من قبل؛ فالمرأة، وقد حصلت على قدر لا بأس به من الحرّيّة، بدأت تطمع في المزيد منها، بل أخذت تطمع في «الرّجولة» نفسها (وكأنّها ميزة!)؛ فتوقّف عند هذا التّطرُّف في الدّعوة في مسرحيّة «الدُّنيا فوضى». ثمّ نشأت، أيضاً، مشكلة طبيعة العلاقة بين الزّوجين، وبينهما الأطفال (وقد خرجت المرأة إلى العمل وبدأت تكسب!)، وما ينبغي أن تكون عليه هذه العلاقة من التّوادّ والتّراحم والتّعاون على أعباء الحياة، وإلاّ فسدت!

غير أنّ باكثير لم يغفل، وهو في خضمّ مواجهة هذه العلاقات الإنسانيّة والزّوجيّة المشوّهة - نتيجة لتمتّع المرأة بـ «حرّيّتها» وخروجها إلى الحياة العامّة ومشاركتها فيها- عن أنّ هذا لا يعني، بحال، العودة إلى الوراء، وأن نربّي أبناءنا، والأجيال الجديدة كلّها، على الماضي وحده، ضاربين بعرض الحائط ظروف

عصرهم وما حدث فيه من تغييرات تقتضي أن يبتكروا، هم بأنفسهم، وسائلهم في مواجهة هذا الواقع، وأساليبهم في ترويضه. وكان هذا موضوع مسرحيّته الرّائعة «جلفدان هانم»، في مستواها الاجتماعيّ.

وكان باكثير قد بدأ مسرحه الاجتماعيّ في مصر بمواجهة الفهم المغلوط للمفهوم الإسلاميّ الرّاسخ عن «برّ الأبناء بالآباء»، وضرورة أن تُسند قوامة البيت – في حال ضعف الأبّ، ماديّاً ونفسيّاً عن تحمّلها – لأرشد الأبناء، ودون حسّاسيّة أو إرهاق. فليس معنى إسناد القوامة إلى الابن أن يُطالب هذا الابن بأكثر ممّا يستطيع، أو أن يُسلَب حقّه في الحياة والاستمتاع الحلال بكلّ ما فيها!

ولقد كان موقف باكثير الفكريّ متّسقاً إلى حدٍّ كبير مع التّوجّه الإسلاميّ الّذي رافق مسيرته الأدبيّة كلّها، من البداية حتّى النّهاية. فإذا كان واجب الأبناء تجاه الآباء هو واجب البرّ والرّعاية، فإنّ هذا لا يعني الاستسلام – تحت وهم البرّ – لعوامل الفساد الّتي تدبّ في الأسرة: أمّ متلافة، وأبناء يوشكون على الضّياع، وأب ضعيف أمام زوجته – مع أنّ الابن الرّاشد، الحريص على المصالح الحقيقيّة للأسرة موجود، وكلّ ما يحتاجه هو الثّقة، والاعتراف له بالقيادة؛ فحاضر الأسرة ومستقبل أبنائها أهمّ من الماضي والإغراق فيه أو البكاء عليه.

وهذا الحرص على كلٍّ من الحاضر والمستقبل كان هو الموقف الأساسيّ، كذلك، في مسرحيّة «جلفدان هانم»، كما رأينا. فالموقف من الحياة – عند باكثير – هو موقف بناء الحاضر بناء سليماً والتّطلّع إلى المستقبل في ثقة واطمئنان، في مواجهة ماضٍ ضاغط، ينبغي علينا أن نرعاه، لكن ليس علينا أن نعبده أو نستسلم له بوهم البرّ والوفاء! فالبرّ والوفاء الحقيقيّان يقتضيان الاستفادة من «ثروة» هذا الماضي في بناء الحاضر والمستقبل. فالدكتور حازم يستنقذ ما بقي من ثروة أبيه– الّتي أوشكت زوجة الأب المتلافة، مع ضعف الأب، على تضييعها – ليرعى إخوته ويعيد بناء حاضرهم البناء السّليم، حتّى يسلم لهم المستقبل. وثروة جلفدان هانم الطّائلة

تؤول، في النّهاية، إلى حفيدها ضياء ليستغلّها في بناء آماله الّتي تجاوز الرّغبات الشّخصيّة، إلى تحقيق أحلام عامّة، ترفع من مستوى الرّيف وتحسّن أوضاع أهله.

ومن الواضح ارتباط هذا الموقف الفكريّ من باكثير في هذه المجموعة من المسرحيّات، بالموقف الّذي وقفه في مطلع حياته الأدبيّة، حين كتب مسرحيّة «همام..»، الّتي دافع فيها عن الحاضر والمستقبل، كذلك، في مواجهة الماضي الّذي يقف عقبة في سبيل بنائهما بناء سليما، والمتمثّل في عبادة الأسلاف أو ما يشبهها، من تقديس الأماكن والأشخاص/الأموات، مع الاستسلام لعوامل التّخلّف والضّعف وقواهما.

وفي إطار اهتمامه بالمستقبل، كذلك، جاء اهتمام باكثير بقضيّة المرأة، ومنذ مسرحيّته الأولى «همام..». فقد دعا باكثير إلى رعايتها، وتعليمها؛ لتسهم في رعاية أسرتها وأبنائها، فتسهم، بهذا، في رعاية الوطن كلّه. وحين تحقّق للمرأة ما أرادت، وما أراده لها البعض، أخذ باكثير يهاجم الفهم الخاطئ والشّاذّ للمسألة، مثل إساءة فهم خروج المرأة للعمل وللحياة، أو إساءة فهم قضيّة «تحرير المرأة» كلّها. فالمرأة لن تكون رجلاً أبداً، كما أنّ الرّجل لن يكون امرأة أبداً؛ لأنّ لكلّ منهما طبيعته الّتي خلقه الله عليها، والّتي تساعده على أداء واجبات لا يستطيع الآخر أن يقوم بها، وتعطيه، من ثمّ، حقوقاً لا ينبغي أن تجور عليها حقوق الآخر. والوضع الأمثل للحياة الزّوجيّة، أو في علاقة الرّجل بالمرأة عموماً، هو في التّساند والتّناغم بين عنصريّ الحياة الإنسانيّة في الحقوق والواجبات؛ لتكون الحياة في أجمل أوضاعها، وأكثرها توازناً وإراحة للجميع.

وقد تساند هذا الالتزام الفكريّ مع التزامه الواضح بأداء فنّيّ جدّيّ في طرح قضاياه ومعالجتها. فعلى الرّغم من أنّ ثلاثاً من مسرحيّات باكثير الاجتماعيّة ملهويّة، فإنّ باكثير يبتعد - في الغالب الأعمّ - عن مشاهد الإثارة الحسّيّة أو التّوريات اللّفظيّة أو غيرها من عوامل الإضحاك الصّاخبة أو الّتي يمكن أن تلهيه

- أو تلهي متلقّيه - عن ضرورات البناء الفنّيّ الدّقيق لكلٍّ من الحدث والشّخصيّة والحوار، بما يجعلها جميعاً دقيقة الدّلالة على الفكرة الّتي يريد طرحها في المسرحيّة. يضاف إلى هذا كلّه، بطبيعة الحال، التزامه - كما أشرنا - بلغة فصحى مبسطة، تسعى إلى الاقتراب من جمهوره العصريّ بلغته العصريّة المثقّفة، لا العامّيّة!

وهكذا حقّق باكثير في مسرحه الاجتماعيّ ما لاحظناه في بداية هذه الدّراسة من الالتزام الفكريّ والفنّيّ، من خلال رؤية خاصّة للعالم وللمجتمع، حقّقها في مسرحه على مستويات، وإن تعدّدت، فقد جاءت متناغمة إلى حدٍّ كبير. غير أنّ هذا التّنوّع - الّذي أشرنا إليه في بداية هذه الدّراسة - لم يتحقّق في مسرح باكثير إلاّ في تنوّع الموضوعات الّتي عالج من خلالها قضاياه، وفي الأنواع المسرحيّة الّتي كتب فيها، ثمّ في أسلوب الكتابة. فقد بدأ بالكتابة في المأساة التّقليديّة (الكلاسيّة classical tragedy) في «هُمام..»، ثمّ أتبعها بالكتابة في «المسرحيّة الجادّة drama» في مسرحيّة «الدكتور حازم». وأخيراً كتب ثلاث مسرحيّات ملهويّة، هي: «الدّنيا فوضى» و«قطط وفيران» ثمّ «جلفدان هانم». كما أنّ باكثير بدأ بالمسرحيّة الشّعريّة، ولم يلبث أن انتقل إلى المسرحيّة النّثريّة، ومن اللغة الفصحى التّراثيّة، إلى الفصحى العصريّة البسيطة، كما أشرنا. أمّا الأبنية الفنّيّة لمسرحيّاته الاجتماعيّة، فقد كان التّنوّع فيها محدوداً إلى حدٍّ كبير؛ إذ بعد أن كتب المسرحيّة الأولى في خمسة فصول، اتّجه - في مسرحيّاته الأربع التّالية - إلى المسرحيّة ذات الفصول الثلاثة في بنائها التّقليديّ المعتاد، ودون تغيير يُذكر.

وهكذا، حقّق باكثير لنفسه، بإنتاجه المسرحيّ، مكانة لم يعد من الممكن الجدال حولها. إذ يمكن القول، باطمئنان، إنّ باكثير يعدّ ثاني أحمد شوقي في المسرح الشّعريّ؛ فقد أخذ منه، ثمّ أضاف إليه، حين أدخل الشّعر الحرّ أو التّفعيليّ إلى الكتابة المسرحيّة؛ ففتح، بهذا، باباً واسعاً لمن جاء بعده من شعراء المدرسة الحديثة

لترسيخ ما بدأه باكثير في منتصف الثّلاثينيّات من هذا القرن. ووقف باكثير مع توفيق الحكيم، ومنذ حوالي منتصف الأربعينيّات، يتنافسان - في شرف - على الإضافة المستمرّة والمبدعة إلى الأدب المسرحيّ العربيّ، حتّى لحق بهما كلٌّ من محمود تيمور، الّذي كان يكتب بالعاميّة، ثمّ الشّاعر عزيز أباظة، الّذي ظلّ محتفظاً بالدّيباجة التّقليديّة للشّعر العربيّ. وقد بدأت غروسهم تؤتي أُكلها في النّصف الثّاني من القرن العشرين، مع ظهور شعراء من أمثال الشّرقاوي وصلاح عبد الصّبور وغيرهما ممن ذكرنا آنفاً، ثمّ كتّاب من أمثال محمود دياب وألفريد فرج، اللذين كتبا بالفصحى - في الغالب - وركّزا على التّاريخ، ثمّ يوسف إدريس ونعمان عاشور، اللذين كتبا بالعاميّة، وركّزا، في الغالب، على المسرحيّة الاجتماعيّة. لا شكّ في أنّ هؤلاء جميعاً تأثّروا، إن كثيراً أو قليلاً، بشعراء الجيل الأوّل وكتّابه، ومنهم باكثير بلا شكّ، الّذين أسّسوا لدخول المسرحيّة إلى الأدب العربيّ الحديث، دون أن ننفي، مع هذا التّأثير، المؤثّرات الكثيرة الّتي جاءت من خارج الحدود.

تمّ بحمد الله

الشّارقة

يونيو ٢٠٠٠

المصادر والمراجع

أولاً: المسرحيّات المدروسة:

المسرحيّــة	الطّبعة الأولى	الطّبعة المعتمَدة
هُمام، أو في بلاد الأحقاف	١٩٣٤	الثّانية-١٩٦٥
الدكتور حازم	١٩٤٧	١٩٨٤
الدّنيا فوضى	؟	١٩٨٠
قطط وفيران	١٩٦٢	د.ت.
جلفدان هانم	١٩٦٣	١٩٨٧

ثانياً: المراجع:

د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدّراميّة والمسرحيّة، دار الشّعب، القاهرة ١٩٧١.

أحمد أمين: زعماء الإصلاح في العصر الحديث، دار الكتاب العربيّ، بيروت، د.ت.

د. أحمد السّعدني: أدب باكثير المسرحيّ؛ الجزء الأوّل: المسرح السّياسيّ؛ مكتبة الطّليعة، أسيوط-١٩٨٠.

د. أحمد شمس الدّين الحجّاجي: الأسطورة في المسرح المصريّ؛ دار الثّقافة، القاهرة١٩٧٥.

توفيق الحكيم: مسرح المجتمع؛ مكتبة الآداب، القاهرة، د.ت.

جون دوفر ويلسون: ما الّذي يحدث في هاملت؟ ترجمة جبرا إبراهيم جبرا؛ دار الرّشيد، بغداد١٩٨١.

د.شكري عيّاد: الرّؤيا المقيّدة؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة١٩٧٨.

د.عبد القادر القطّ: من فنون الأدب-المسرحيّة؛ دار النّهضة العربيّة، بيروت١٩٧٨.

د.عبد الله محمّد الغذّامي: الصّوت القديم الجديد؛ دراسات في الجذور العربيّة لموسيقى الشّعر الحديث؛ كتاب الرّياض٦٦، الرّياض يونيو ١٩٩٩.

د.عزّ الدّين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ المعاصر؛ دار الفكر العربيّ، القاهرة١٩٦٨.

: روح العصر؛ دار الرّائد العربيّ، بيروت١٩٧٨.

: الشّعر العربيّ المعاصر، قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة؛ الدّار المصريّة للتّأليف والتّرجمة والنّشر، القاهرة١٩٦٧.

د.عصام بهيّ: الشّخصيّة الشّرّيرة في الأدب المسرحيّ؛ الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة١٩٨٦.

: الحكايات الشّعبيّة في المسرح الشّعريّ؛ رسالة ماجستير غير منشورة، كلّيّة البنات بجامعة عين شمس١٩٧٩.

: فنّ المسرحيّة؛ فصل في كتاب: المدخل لدراسة الفنون الأدبيّة؛ جامعة قطر، الدّوحة١٩٨٦.

: «حديث عيسى بن هشام»؛ مجتمع متغيّر وثقافة متغيّرة؛ فصول مج٦، ع٤، يوليو – سبتمبر١٩٨٦.

علي أحمد باكثير: فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الذّاتيّة؛ مكتبة مصر،ط. ثالثة ١٩٨٥.

: أزهار الرُّبى في شعر الصِّبا؛ تحقيق محمّد أبو بكر حميد وتقديمه؛ الدّار اليمنيّة للنّشر والتّوزيع١٩٨٧

د.علي الرّاعي: توفيق الحكيم: فنّان الفُرْجة وفنّان الفكر؛ دار الهلال، القاهرة١٩٦٩.

د.محمّد زكي العشماوي: دراسات في النّقد المسرحيّ؛ النّهضة العربيّة، بيروت١٩٨٠.

د. محمّد غنيمي هلال: النّقد الأدبيّ الحديث؛ نهضة مصر،ط.ثانية،د.ت.

د.محمّد مندور: الأدب وفنونه؛ نهضة مصر، ط. ثانية، د.ت.

د.محمّد يوسف نجم: المسرح العربيّ؛ دراسات ونصوص:

١- مارون النّقّاش؛ دار الثّقافة،بيروت١٩٦٢.

٢- الشّيخ أحمد أبو خليل القبّاني؛ دار الثّقافة، بيروت١٩٦٣.

نازك الملائكة: قضايا الشّعر العربيّ؛ دار العلم للملايين، بيروت، ط.سادسة،١٩٨١.

كرين برينتون: تشكيل العقل الحديث، ترجمة شوقي جلال؛ عالم المعرفة٨٢،الكويت١٩٨٤.

الفهرس

